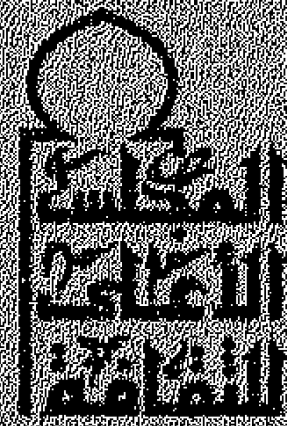
عبقرية المجهود

مندور ناقدا للقصة والرواية



يوسف القعيد



إهـــــــداء ٢٠٠٦
المجلس الأعلى للثقافة
القاهرة

المجلس الأعلى للثقافة

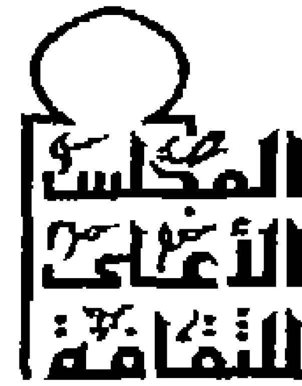
عبقرية المجهود

مندور ناقدًا للقصة والرواية

(مختارات من كتابات محمد مندور فى نقد القصة والراوية)

دراسة وجمع وإعداد وتقديم:

يوسف القعيد



٢٠٠٥

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب: عبقرية المجهود " مندور ناقدًا للقصة والرواية "
(مختارات من كتابات محمد مندور فى نقد القصة والرواية)
اسم المؤلف : يوسف القعيد
طبعة خاصة بمناسبة مرور ٤٠ عامًا على رحيل محمد مندور، القاهرة ٢٠٠٥م

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St Opera House, El Gwzira, Cairo
Tel: 7352396 **Fax**: 7358084

إلى ذكرى مندور:

الحكَّاء الجميل الذى تنبأ _ دون أن يقول ذلك صراحة_
بزمن الرواية،
وبأن الرواية سوف تكون ديوان العرب،
وأن مصر سوف تعرف يومًا ما انفجارًا روائيًّا لا حدود له،
وأن نجيب محفوظ سوف يحصل على جائزة نوبل فى يوم ما.

بدلاً من المقدمة

مندور: عبقرية المجهود

يوسف القعيد

نالنى من التعب الكثير بحثًا عن كتابات الدكتور محمد مندور ومؤلفاته في مكتبتى، ومكتبات القاهرة، وسورى: السيدة زينب والأزبكية، وتعجبت من حالة الكاتب الذى يرحل عن عالمنا، وقد تعودنا أن ننساه وربما نعامله بالجحود والنكران، وكأنه لم يكن فى يوم من الأيام ملء السمع والبصر، وكانت آخر حادثة وقعت لمندور هى "رمى" مكتبته الخاصة بأحد شوارع حى المنيل الذى كان يسكن فيه، ولا يعلم أحد إلا الله ماذا جرى للمكتبة بين إلقائها فى الشارع وقرار وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى الذى نفذه الدكتور مدكور ثابت رئيس أكاديمية الفنون، باعتبار أيلولة المكتبة إلى الأكاديمية التى أصبحت مسئولة عنها. هذا هو مصير كل مشتغل بالفكر والثقافة والخيال فى وطن لا يحسن التعامل مع الكُتَّاب والأدباء والنقاد من أبنائه، فى حياتهم، فما بالك بعد رحيلهم عن الدنيا. أعرف أن وفاة كل كاتب تتحول إلى سرادقات من الورق. يكتبون عنه بعد رحيله ما ضنوا عليه به خلال حياته، معبرين بذلك عن سعادتهم بأنه أخلى مكانه فى الدنيا، وقدم لهم أجمل الهدايا التى يمكن أن تُقدم، ألا وهى انسحابه النهائى من بينهم.

ما كنت أتصور أننى سأجدنى مضطرًا للتوقف أمام أهمية منـــدور النقدية فى هذه المقدمة السريعة، باعتبار أن أهمية دوره من الثوابت التـــى لا تحتاج إلى تأكيد، ولكن لتصورى أن هذا الكتاب يمكن أن يقع بين يدى شاب من الأجيال الجديدة، قد لا يعرف أصلاً من هو محمد مندور. أكتب بسرعة: إن محمد مندور المولود فى ٥ يوليو ١٩٠٧ والمتوفى فى ١٩ مـــايو ١٩٦٥ عن ٥٨ عامًا.

وحسب ببليوجرافيا العدد الخاص من مجلة أدب ونقد عن منـــدور – نوفمبر ١٩٩٠: ٢٥ عامًا على رحيل محمد مندور – دخل مندور الجامعـــة فى ١٩٢٥، وحصل على ليسانس الآداب ١٩٢٩ وليسانس الحقـــوق ١٩٣٠. وعاد بعد تسع سنوات، ودرس بجامعـــة القـــاهرة ١٩٤١، وعـــين ١٩٤٢، وحصل على الدكتوراه بإشراف أحمد أمين عن: قياسات النقد العربـــى فـــى القرن الرابع الهجرى، التى صدرت بعد ذلك بعنوان: النقد المنهجـــى عنـــد العرب. استقال من الجامعة عام ١٩٤٤، وعمل فى جريدة المصرى، ورأس تحرير جريدة الوفد المصرى، وأصدر مجلة البعث الأسبوعية ١٩٤٦. اعتقل فى الأربعينيات، وتعرض لحبس احتياطى أكثر من ٢٢ مرة، حسب روايـــة محمود أمين العالم. دخل البرلمان عام ١٩٥٠ عن دائرة السكاكينى، وأشرف على لجنة التعليم به. فى ١٩٥٤ أغلق مكتب المحاماة الذى كان قد فتحه عام ١٩٤٨، وسافر إلى إنجلترا لعمل جراحة فى رأسه لإنقاذ بصره، ثـــم عـــاد ليتفرغ للكتابة فى الجمهورية والشعب.

إنه ناقد قد جمع بين منهج الأكاديمى وذوق الفنان، ولم يغفـــل عـــن الدور الاجتماعى للأدب، والاهتمام بالبعد الجمالى وشرعية النص الآتية من

تحقق الشروط الجمالية فيه. فى الذكرى العشرين لرحيلـه وصـف توفيـق الحكيم نقده بالنزاهة، وأكد أنه يبحث عن الموضوعية وليس التجريح، ونقده يقوم على البحث والتروى، وأنه ناقد مسرحى من الطراز الأول، وأنه مـن النقاد القلائل الذين كان لهم تأثير فى المجتمع وليس فى الوسط الثقافى فقط. لقد تميز مندور سواء فى كتاباته أو أسلوبه بعقلانية التفكير من غير تحجر، وتقدمية النظر دون جمود. يقول جابر عصفور عن مندور وجيله إنهم جيـل تحول، كان مندور من أبرز طلائعه، كان يحاول التوسط بـين النقيضـين، ويدعو إلى توازن الطبقات الاجتماعية عـن طريـق مـا أسـماه مـذهب الديمقراطية الاجتماعية، ويمكن أن يتدرج مفهوم مندور للشعر فـى إطـار نظرية التعبير التى نشأت وصاحبها الإبداع الرومانتيـكى. وأكدت ملـك عبد العزيز فى حديث لحلمى سالم وإبراهيم داود "العدد الخاص مـن مجلـة أدب ونقد": والحق أن الذى كان قد شرع فى كتاب ممتاز، ولا أدرى لمـاذا توقف هو الدكتور جابر عصفور، وكان قد نشر منـه – فعـلاً – بعـض الفصول فى مجلة الكاتب. ويبدو أن المشكلة التى واجهته هى صعوبة إنجاز ببليوجرافيا كاملة على نحو أدق لكل ما كَتَب وكل ما كُتِب عنه. فمن حـين إلى آخر كان يكتشف أن مجلة بحلب أو جريدة بلبنان قد نشرت له مقالاً أو دراسة، وبعدها سافر، وها هو، عاد، وأنا أرجو أن يتم هذا العمل، لأنه كان دراسة جادة وعميقة. وأعتقد أن هذا الأستاذ هو الذى يمكن أن يكتب كتابـة نقدية مستوفاة عن مندور، انتهى كلام ملك عبد العزيز. ومع هذا فقد كتـب جابر عصفور عنه مقاله الكبير المعروف: محمد مندور ناقدًا للشـعر، فـى كتابه "قراءات فى النقد الأدبى"، مكتبة الأسرة ٢٠٠٢، وله فصل عن مندور

والتراث النقدى، ضمن كتابه "إضاءات"، القاهرة ١٩٩٤، ولـــه قـــراءة فـــى مندور: تحولات ناقد، العدد الخاص من مجلة أدب ونقد عن منـــدور، ويعـــد المقال الأخير تطويرًا للمقال الأول.

الدكتور محمد برادة صاحب رسالة الدكتوراه عـــن منـــدور "محمـــد مندور وتنظير النقد العربى"، يقول عن جيل مندور إنه جيل ١٩٣٦ ، وهـــو الجيل الذى أحس بغياب نظرية الأدب والنقد وما ينجم عن ذلك مـــن تخـــبط لدى المبدعين والناقدين، وانطلاقًا من هذا الإحساس اهتم هذا الجيل بالبحـــث عن الحلقة المفقودة من سلسلة البناء الأدبى المهدد بالتعثر والهاوى. وعلـــى عكس طه حسين والعقاد اللذين كانا يراوغان فى تحديد منهجهما فإن مندور ولويس عوض يلحان – منذ البداية – على أهمية المنهج، فلا يخفى الأول من اللانسونية والانطباعية قبل أن ينتهى إلى رحلة الواقعية الاشتراكية، فى حين يعلم الثانى تشبعه بالمذهب المادى التاريخى. وإن كان برادة قد قال لمحمـــد شعير فى أخبار الأدب، العدد ٦٢٤ الصادر فى ٢٠٠٥/٦/٢٦: إنه لم يكـــن يتوقع أن تكون أطروحته عن مندور بالمعنى التقليدى، إلى أن يقـــول: لقـــد أردت أن أبين أن الخطاب النقدى لمندور قد بلغ حدوده واستنفذ إمكانياتـــه، وينبغى إعادة النظر فيه وطرح أسئلة أخرى للتفتح على مناهج جديدة يمكـــن أن تتيح لنا قراءة أعمق لأعمال أدبية، إلى أن يقول: مندور يجب أن ينســـى لأنه أدى وظيفته وقد تبينت أثناء إعدادى الأطروحة أن مقالاتـــه السياســـية والأيديولوجية هى الأهم والأكثر تأثيرًا، ولكن مقـــالات نقـــد الأدب أشـــياء مدرسية بسيطة رغم أنها استمرت عشرين عامًا، وهذا أكثر مما ينبغى لدرجة

أنه يقول إنه لو أعاد كتابة الأطروحة التى كتبها عام ١٩٧٣ لكتبها بطريقة مختلفة.

أما لويس عوض فقد قال إن مندور هو الذى عمق فى نفسى الإحساس بوحدة الفنون، فقد كنت قبل أن أعرفه أجنح إلى الإسراف فى التخصص الأدبى، وقد قيض الله لى فى إنجلترا من أترابى الإنجليز فى جامعة كمبريدج من أهلنى لتذوق الموسيقى الكلاسيكية، ولكن مندور هو الذى أيقظ فى نفسى حب العمارة والنحت والتصوير حين كان يطوف بى فى أرجاء متحف اللوفر أو يقف بين أعمدة كنيسة المادلين ليشرح لى الفرق بين العمود الكورنتينى والعمود الأيوبى والعمود الدورى. ومندور هو الذى عمق إحساسى بالجمال وقوى التفاتى إلى الجانب الشكلى فى الآداب والفنون، ومندور هو الذى أنقذنى من إقليمية الثقافة، وأخرجنى من تلك القوقعة الإقليمية التى كنت أتململ داخلها بسبب تخصصى فى الثقافة الإنجليزية.

وكتب عنه فؤاد دوارة: إن مندور كان من أنبه تلاميذ طه حسين وأقواهم مشاركة فى حياتنا العامة وتفكيرنا الأدبى والنقدى، وهى أهم وأخطر المدارس الجامعية فى دراسة الأدب العربى.

لم تشأ لى ظروفى التعرف إلى مندور، وإن كنت متأكدًا من أنه حدث تماس معه. إنه تم بشكل مباشر فى البرنامج الثانى بالإذاعة المعروف الآن باسم البرنامج الثقافى. وقد كان هذا البرنامج فى ستينيات القرن الماضى مدرسة ثقافية كاملة متكاملة، لابد أن يمر عليها كل مشتغل بالثقافة قراءةً وتذوقًا أو كتابةً وإبداعًا، أو أننى استمعت إليه فى قريتى "الضهرية"، وذلك ضمن برنامج كتابات جديدة، الذى كان يقدمه الإذاعى الجميل إبراهيم

الصيرفى، الذى هاجر من مصر فى سبعينيات القرن الماضى وعمل وعاش فى لندن. كان البرنامج يعطى الفرصة لشاب يقرأ عملاً أدبيًا، ويكون هناك ناقد لمناقشته. وأنا الآن متأكد أن مندور كان يعلق على قصة لقصاص شاب، وأنا لا أذكر هذه الواقعة ليتحسر شباب الأدباء اليوم، علــى هــذه الفــرص الضائعة، وعلى هذا الواقع الجميل الذى يوشك أن يصبح مثل الجنة المفقودة، ولكنى أقولها من باب تصوير الأجواء الثقافية التى كانت ســائدة فــى ذلــك الزمان البعيد.

ومندور كان محبًا للقصة فى بداياته الأولى. كتب قصة قصيرة بعــد عودته من فرنسا هى "الخطيئة". يقول لفؤاد دوارة عنها إنها قصة تاريخيــة عن الفترة المسيحية فى روما، وتدور حول امرأة بــدأت عــاهرة وانتهــت قديسة، ويكمل: وحين عاد المخرج السينمائى بهاء الدين شرف من الخــارج بعد أن درس فن الإخراج هناك قرأ القصة وأعجبته فاتصل بى وطلب منــى أن أنميها وأغذيها بالأحداث ففعلت ثم عملوا لها ســيناريو "وعكــوا" فيهــا وأفقدوها مضمونها الإنسانى العميق الذى يدور حول انتقال الإنسان من حالة الدعارة إلى القداسة، فكأن الدعارة بمثابة نار مطهرة، وعالجوا هذه الفكــرة علاجًا مسرحيًا سطحيًا، وظهر الفيلم باسم إلهام، فإذا به فيلم عادى لا بــأس به، ولكنه أقل مما كنت أرجو بكثير، وإن كنا نقرأ فــى ببليوجرافيــا غيــر مكتملة لكتابات محمد مندور التى أعدها سامى سليمان بمجلة فصول العــدد ٦١، كلامًا غير هذا، فالخطيئة تقدم على أنها قصة ماريا المصرية منشــورة فى مجلة الثقافة عدد ١٤ أكتوبر ١٩٤١ مــن ص ١٨ إلى ص ٢٠. ومــن ناحية الفيلم المأخوذ عن قصة مندور، كان من المستحيل مشاهدته، ولكن ما

لا يدرك كله لا يترك كله، فقد اتضح لى بالعودة إلى وثائق السينما المصرية أن الفيلم من إنتاج عام ١٩٥٠، وأنه عن سيناريو وحوار وإخراج: بهاء الدين شرف، قصة د. محمد مندور، تصوير: محمد عبد العظيم، أبـيض وأسـود ١٠٩ دقيقة، وأنه تمثيل: مارى كوينى، يحيى شاهين، سليمان نجيب، زكـى طليمات، سناء سميح، محمد عبد القدوس، محمد توفيق، محمد الديب، عمـر الحريرى، رفيعة الشال، فكتوريا سيف، محمود التونى، محمد السبع، نـوال الجمل. وأول عرض للفيلم كان فى ١٩٥٠/٤/٢٤ ستوديو مصر. وملخـص الفيلم – حسب دليل الأفلام العربية فى القرن العشرين لمحمود قاسم – يدور حول رب عائلة كان ينتظر منذ سنوات الحكم فى إحدى القضايا التى سـتدر على العائلة ثروة طائلة، لذا يمتنع عن العمل ويستدين ويصدر الحكم فيخسر القضية ويحيط به الدائنون، وترفض ابنته جميع الذين تقدموا بطلـب يـدها. ويتوفى والدها فجأة، فتسلك طريق الغواية، وتضل طريق العودة إلى منزلها بعد أن سدت كل الطرق أمامها ولم تبق سوى أبواب الليل، وتعمل عند إحدى الغوانى. تفيق وترى نفسها فى الصحراء، يعثر عليها أحـد النسـاك الـذين يهجرون الدنيا لعبادتهم، فيهديها إلى طريق الفضيلة والتوبة.

ذكر مندور اسم المخرج وتحدث عن عودته من بعثته، ولم يوضـح أكثر من هذا. وفى دليل السينمائيين المصريين الذى أعده: منى البنـدارى، ويعقوب وهبى، وصدر ضمن سلسلة آفاق السينما عن الهيئة العامة لقصـور الثقافة العدد ٢٨ القاهرة ٢٠٠٣ نجد الآتى عن المخرج بهاء الدين شرف: إنه أتم دراسته بالمعهد العالى للدراسات السينمائية فى باريس، وأن فيلمه المهـم المأخوذ عن قصة مندور كان أول أفلامه، وأن أفلامه التالية هـى: السـيد

البدوى ١٩٥٣، وكابتن مصر ومن رضى بقليله عام ١٩٥٥، وأيام ضـــائعة عام ١٩٥٦، ولا نعرف عنه أكثر من هذا. أيضًا ثبت من الحــوار الطويــل الذى أجراه معه فؤاد دوارة فى أكثر من ثلاث جلسات ونشره مرتين: الأولى فى كتابه عشرة أدباء يتحدثون. والثانية فى كتاب فؤاد دوارة عــن منــدور الصادر فى سلسلة نقاد الأدب. وكان آخر ما كتب فؤاد دوارة قبيل رحيلـــه. أقول يثبت من هذا الحديث أن مندور حكّاء وراوية من طــراز فريــد، وأن القص والحكى جزء من طريقته فى التعبير عن نفسه إزاء العالم. وفى يقينى أنه لو لم يتجه للنقد لكان روائيًّا كبيرًا. وعندما سأله فؤاد دوارة لمـــاذا لــم يحاول كتابة قصة أخرى غير هذه القصية اليتيمة – يقصد "قصة الخطيئة"– رد عليه:

– شغلنى النقد، ولم أجد لدىّ الاستعداد للخلق، والحقيقـــة أن الفتــرة الأولى من حياتى كانت فترة قاسية من الناحية المادية، من اليد إلـــى الفــم؛ فكنت أضطر إلى حصد القمح عشبًا لأوفى التزاماتى، أو لعل هذا ما صرفنى عن كتابة أعمال فنية كالقصص أو المسرحيات، ثم تخصصت بعد ذلك فـــى النقد، ولم أرد أن أمارس كل المهن ولا أتفوق فى أى منها.

أيضًا كان لمندور احتكاك بالقصة العالمية قراءةً وترجمةً وتقديمًا. فقد ترجم منها ثلاث قصص طويلة هى: "نزوات ماريان"، و"ليالى أكتوبر ومايو وأغسطس" تأليف ألفريد دى موسيه ونشرتها دار الكتاب العربى ضمن سلسلة من الشرق والغرب عام ١٩٥٩، وترجم رواية "مدام بوفارى" رواية فلـــوبير الشهيرة والمعروفة. وترجم "محاكمة فلوبير" وصدرت من مطبوعات كتابى ١٩٦٠، ثم صدرت من دار الآداب فى بيروت وروايات الهـــلال بمصـــر،

ومشروع ترجمة الأدب الفرنسى الذى يرعاه قسم الترجمة بالسفارة المصرية بالقاهرة، إلا أن مندور رغم حبه الشديد للقصة، واحتكاكه بالقصة العالميـة، واعتماده الحكى فى كتابة مقالاته فإنه لم يول القصة الكثير من اهتماماته فى مشروعه النقدى، وهذه مسألة لم تنل الاهتمام الكافى الذى تستحقه من الـذين كتبوا عنه، بل إن نقده للشعر نال الكثير من الدراسات بعده. "هناك نقد الشعر عند محمد مندور" رسالة ماجستير مخطوطة للباحث الجزائرى بلواهم محمد. نوقشت ١٩٨٣ تحت إشراف جابر عصفور، وكتاب فؤاد دوارة محمد مندور سلسلة نقاد الأدب، وكتاب محمد برادة: "محمد مندور وتنظير النقد العربى"، المطبوع فى دار الآداب – بيروت ١٩٧٩، ثم أعيدت طباعته فى دار الفكر بالقاهرة.

لكنى أزعم أننى لم أجد من توقف عند قضية أن مندور لم يعط القصة مثلما أعطى الشعر والمسرح.. وفى مقارنة يقدمها مدحت الجيار فى مقالـه "محمد مندور التنظير والتأصيل"، فقد كتب مندور فى ٢٧ عامًا مـن ١٩٣٩ إلى ١٩٦٥: ١٥٥٥ مقالاً يمكن تقسيمها على النحو الآتـى: ٨٥ فـى نقـد الشعر، و١٢٥ فى النقد النظرى، و١٤٣ فى المسـرح، و٥٠ فـى القصـة. و١٦٥ مقالات عامة فى الثقافة، و ٩٨٥ مقالاً فى النقد السياسى والاجتماعى، أى أنه كتب فى القضايا السياسية الاجتماعية والثقافية، ١١٥٠ مقالـة مـن مجموع ١٥٥٥؛ أى بنسبة تقترب من ٧٥% من مجمل كتاباته.

يقول مدحت الجيار:

– أما النثر فقد تحول لدى مندور إلى القصة. ومصطلح القصة يعنى لديه القصة والرواية، وقد كتب خمسين مقالة متفرقة عن قصص وروايـات

ابتداء من بداية القرن العشرين حتى الستينيات، وقد عـرج منـدور علـى تنظيرات محمود تيمور ويحيى حقى أكثر من مرة وهو يؤصل لفن الروايـة حين يفرق بين الأدب الهادف والأدب الهاتف "لم يقل مدحت إن منـدور لـم يجمع مقالاته عن القصة فى كتاب مثلما فعل مع الشعر والمسرح، ولم يذكر أيضًا أنه حتى محاضرات مندور عن المازنى القصاص التى ألقاها فى معهد الدراسات العربية العليا طبعت طبعة داخلية فى المعهد، ولم تر النور ككتاب أبدًا، لا فى حياته ولا بعد رحيله، فى حين أن مقاله عن المازنى الناقد يضمه ضمن كتابه عن النقد والنقاد.

يكمل مدحت الجيار أن مندور رأى أن فن القص – رغـم اخـتلاف مدارسه لدينا – فن وافد عن الغرب ابتداء من الترجمة وانتهـاء بالإبـداع. وحين عرج على الأشكال التراثية للسرد بوجه عام مثل حكايات ألـف ليلـة وليلة والمقامة أو الرسالة أو الخبر أعلن أنهـا أشـكال خاصـة بمرحلتهـا التاريخية التراثية، ولم تكن هذه الأشكال لتصل إلى نضوج القص الحـديث، كما لاحظ ذلك فى تاريخ القص الأوروبى والفرنسى منه بخاصة.

يتضح من قراءة ما تركه مندور عن القصة، وهو جزء مـن تراثـه الحى والنابض، أنه أملى أغلبه على شقيقه ثم أملى البـاقى علـى زوجتـه الشاعرة ملك عبد العزيز، كما كتبت هى فى مقدمتها لإحدى طبعات نمـاذج بشرية. وكما قالت أكثر من مرة: إن بعضها كان عبارة عن أحاديث إذاعية، حولت بعد ذلك إلى كتابات منشورة دون إدخال أى تعديلات عليها، وأكثرها محاضرات ألقاها على طلابه فى معهد الصحافة والمعهـد العـالى للفنـون المسرحية ومعهد الدراسات العربية العالى وقسـم الصـحافة بكليـة الآداب

بجامعة القاهرة. وقد تحولت هذه المحاضرات إلى كتب مهمة فى تاريخ النقد العربى، بل إن الدكتور مندور نفسه يعترف أن أحد تلاميذه أخذ كراسة المحاضرات من تلقاء نفسه وقدمها له، فنشرها على أنها كتاب عبارة عن هذه المحاضرات. ويقول رجاء النقاش إنه كان ينسخ مقالات محمد مندور التى تعجبه فى كراسة قدمها له لنشرها، ولم ينشرها، وبعد وفاته أخذ هذه الكراسة من ورثته ونشرها فى كتاب مقالات لم تنشر، وهذا معناه أن مندور لم يكن من ذلك النوع الذى يحتفظ بكل حرف ينشره ويؤرشفه ويحول المقالات إلى كتب أولاً بأول؛ لذلك أعتقد أن الجزء الأعظم من تراث مندور هو الذى لم يجمع بعد. أما الذى تم جمعه سواء فى حياته أو بعد رحيله فقد نشر نشرًا غير موثق؛ بمعنى أن أى كتاب لا تجد تاريخ طبعته الأولى ولا عدد الطبعات التى صدرت منه ولا تواريخها ولا الأماكن التى صدرت منها؛ أى أن الجزء الأكبر من تراث مندور مازال فى بطون الصحف والمجلات والجامعات والإذاعات. أما الجزء الذى نشر فمازال يحتاج أيضًا إلى درجة كبرى من الدراسة والبحث والتدقيق.

من خلال معايشتى لدور مندور النقدى فى مجال نقد الرواية والقصة أقول إنه كان صاحب عقلية مقارنة عندما يكتب عن نص مصرى، يقارنه بما يشابهه من الآداب الأخرى، يؤمن بوحدة الفنون، يقارن القصة بالمسرحية، والرواية بالفيلم، أو بالعمل التشكيلى والموسيقى. ورغم اعترافه صراحة – أكثر من مرة فى مقالاته – أن اهتمامه الأول كان موجهًا للشعر، فقبل نصف قرن كان الشعر ديوان العرب، وكانت الكتابة عن الشعر مجد الناقد والباحث، إلا أنه ترك لنا حوالى خمسين مقالاً فى نقد الرواية على مدى ستة وعشرين

عامًا من سنة عودته من فرنسا ١٩٣٩ إلى سنة رحيله ١٩٦٥. صحيح أنه إذا قورن رقم خمسين مقالاً عن القصة والرواية بمجمل مقالات هذه الفترة التى كتبها وهى ١٥٥٥، يصبح رقمًا شديد الضآلة، ولكن لا يجب أن ننسى أن مندور رغم مظهره وهيكله الذى كان يوحى بالقوة المفرطة بتعبير عصرنا، فإنه تعرض لأكثر من مرض أثّر بعضها على نظره تأثيرًا قويًا، لدرجة أنه كان يُملى مقالاته، وربما تقرأ له الأعمال الأدبية. ومع هذا استمر يقوم بدوره الذى يؤمن به حتى آخر لحظة من عمره رغم إحساسه فى أيام عمره بعدم الجدوى، وأن ما قام به ربما كان قريبًا من الأذان فى مالطة.

أقرأ مقالاته بعد كل هذه السنوات فأرى فيها علاوة على النقد النزيه وشجاعة موجهة أصحاب المناصب الكبرى فى الحياة الثقافية المصرية، ألمح فيها روح الأستاذ الذى يقوم بدور المعلم لمن يقرأ له سواء داخل قاعات المحاضرات أو فى الحياة العامة. والدور العام للناقد الأدبى تجلى فى انغماسه فى العمل الوطنى. كانت لديه ثوابت فى مقالاته، تنطلق من فكرة التقدم والمراهنة على كل ما يُعلى من شأن الإنسان والوقوف مع المسحوقين. قبل دخولى إلى عتبات هذا الكتاب كنت أقرأ أحيانًا عن عداء بينه وبين رجال يوليو وكتابات عن ثقل وطأة العسكريين عليه، بل لقد نسب لطه حسين قوله: لقد رحل مندور مفعمًا بالمرارة، ولم تتحقق له فى ظل يوليو تلك الفرصة التى يقدم فيها عطاءه على نحو لائق. يرد على هذا ما كتبه مندور مشيدًا بالثورة فى كل ما كتبه بعد قيامها. وعلى مدى ثلاثة عشر عامًا – من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٥– يكتب عن حياتنا الجديدة، وأدبنا الجديد، ومصانعنا

الجديدة، ومزارعنا الجديدة، منطلقًا من حالة إحساس بالفخر، وأن هذه الثورة حققت له شخصيًّا ما كان يحلم به ويتمناه.

من إنجازات مندور فى الكتابة عن القصة والرواية، التى ربما لم يسبقه إليها أحد، كان التركيز على النموذج الإنسانى بين أبطال الأعمال الروائية، وتتبع البطل عبر النص، وإعادة خلق حكايته وأبعاده النفسية والاجتماعية، فى كتابة تعد بمثابة كتابة على كتابة، أى إعادة خلق النص الأدبى من خلال شخصية بطله. والنماذج البشرية تطوف بالعالم وتصل إلى أدبنا العربى فى أكثر من محاولة. وقد اكتشفت نماذج بشرية نشرها تحت هذا العنوان فى المجلات، وإن كان لم يضمها لكتابه الذى يحمل هذا العنوان، ربما بسبب وفاته المبكرة.

وعلى سبيل تقديم فصول هذا الكتاب أقول إن الفصل الأول دار حول تأصيل موقف مندور النقدى. له مقال عنوانه: "مذهبى فى النقد"، والتالى: "ماذا علمنى طه حسين"، ثم "هل نسيت دروس طه حسين؟!" وعلاقة مندور بطه حسين معروفة، وقد أهدى له كتابه "فى الميزان الجديد" بأطول إهداء فى تاريخ الإهداءات، ولكن تداخل العلاقة ابتداء من وقوف طه حسين معه بلا حدود قبل سفره إلى فرنسا؛ لدرجة أنه توسط له أكثر من مرة لإزالة عقبات كادت تمنعه من السفر، ثم موقف "طه حسين" ضد مندور لعودته بدون الدكتوراه. ومع هذا عندما كتب مندور عن دعاء الكروان فى حياة طه حسين كتب فى نزاهة القاضى وحزم الناقد وتعاطف التلميذ، وثمة مقالات عن القصة بين العرب والغرب، ولغة الأدب،وأسرار الكتابة وهبة الأسلوب.

الفصل الثانى عن كتاباته حول القصة المصرية، وكان مندور يفضل استخدام كلمة القصة، ومن النادر أن يستخدم تعبير الرواية. أبدأ من مقالـــه عن ليالى سطيح ونداء المجهول لمحمود تيمور على الرغم مـــن أن زهـــرة العمر رسائل، فإن الكلام فيها عن الحكيم وقدرة الحكى فى رسائله، يجعلـــه جزءًا من الكتابة عن القصة، ويكتب عن دعاء الكروان، وعن قصتى يوسف إدريس "جمهورية فرحات" و"ملك القطن" بعد أن قدمتا على المســـرح مـــع مقارنة جيدة بين النص القصصى والعرض المسرحى.

ثمة مواقف إزاء إبراهيم عبد القادر المازنى حين يكتب عنه فى إطار هذا الكتاب ثلاث مرات: المازنى قصاصًا، والمازنى ناقدًا، وعـــن إبـــراهيم الكاتب فى النماذج البشرية. والمازنى من الكتاب أصحاب الصخب الكثير فى حياتهم، ولكن ما إن توفى حتى قلبت صفحتهم بصورة غريبة. وله مقـــالان عن يحيى حقى: الأول عن كتاب نقدى ليحيى حقى هو خطوات فـــى النقـــد مزج مندور فيه بين المعرفة الشخصية بيحيى حقى وقراءته له وموقفه أمام مكر يحيى حقى فى الكتابة. والثانى عن يحيى حقى ناقدًا؛ لذلك أفردت فصلاً عن القصاصين النقاد جمعت فيه ما كتبه عن يحيى حقى والمازنى كناقدين. أما موقفه من إحسان عبد القدوس فقد كتب عنه ثلاث مرات: الأولى عنـــدما أحال له حلمى سلام سؤالاً ورد إلى مجلة الإذاعة من قارئ يتســـاءل عـــن سطو إحسان فى قصته دعنى لولدى على قصة لم تترجم لستيفان زفايج، وقد كتب مقالاً يعد درسًا فى كتابة الخبير الذى تنتدبه المحكمـــة ليقـــول القـــول الفصل فى مثل هذه القضية، وقد أكدت تأثر إحسان بقصة زفايج التـــى رأى مندور أنها أفضل من قصة إحسان رغم وحدة الموضوع، والثانى رده على

إحسان حول هذه القضية، أما الثالث فهو يثبت أن مندور لم يكن من النقــاد أصحاب الاتجاه أوالطريق الواحد؛ فعندما ثارت مصر ضــد نشــر روايــة إحسان: أنف وثلاث عيون، مسلسلة وقف مندور مع حق إحسان فى حريــة الإبداع دون أى قيد. وأقر المبدأ الجوهرى ألا وهو أنه لا مصادرة ولا وقف للنشر إلا بحكم قضائى. ولا يجب أن ننسى أن مندور تخرج فى كلية الآداب، وفى العام التالى تخرج من كلية الحقوق، والذى مكّنه من الجمع بين كليتين فى الدراسة كان طه حسين. أما معركة مندور مع يوسف السباعى يفصــلها مندور فى مقاله عن روايته طريق العودة ومسرحيته جمعية قتل الزوجــات. ولأن مندور لم يكتب أبدًا من داخل النص، ولكنه يبدأ من داخله ليصل إلــى خارجه، فهو يحكى أن محمد عبد الحليم عبد الله اتصل به لعمل نــدوة فــى نادى القصة عن رواية يوسف السباعى طريق العودة، فاستعد مندور وقــرأ الرواية الضخمة، ودوّن ملاحظاته عليها، وعندما اتصل به عبد الحليم عبــد الله يتأكد من استعداده، أبلغه مندور بوجهة نظره فى الرواية، فما كان مــن السباعى – وكان سكرتير عام نادى القصة وغيرها من المؤسسات الثقافيــة فى مصر فى ذلك الوقت – إلا أنه أجل الندوة لأجل غير مسمى. وفى هــذا الوقت كانت جريدة الشعب تطلب من مندور مقالاً فأعطاها ما كتبــه عــن السباعى.

يكتب رجاء النقاش عن العلاقة بين مندور والسباعى: إن مندور منع سنة ١٩٥٨ من السفر إلى الكويت. ويقول إن مندور الذى كان فى الواحــدة والخمسين من عمره، وأنه بكى وشد شعره الأبيض من قــرار منعــه مــن السفر، ولا حتى باعتباره ناقدًا أدبيًا كبيرًا. يقول رجاء: كان مشــهد منــدور

وهو يبكى ويشد شعره الأبيض مؤلمًا ومؤثرًا إلى أبعد الحدود، وقد سأل رجاء النقاش مندور عن سبب منعه من السفر فقال له: إنه يوسف السباعى، فقد كتبت عنه منذ فترة مقالاً أنقد فيه روايته "طريق العودة"، وهى الرواية التى كتبها عن حرب ١٩٤٨. وفى مقالى كشفت ما فى الرواية من ضعف فنى وفكرى وسياسى. وهكذا كان عقاب يوسف السباعى، وعلاوة على أن السباعى رد على مندور بمقال، فقد لجأ إلى منعه من السفر بعد ذلك عقابًا له على المقال.

وثمة كلمة عن رواية أمين ريان المهمة "حافة الليل"، يثير فيها مندور القضية الخالدة ألا وهى صدور بعض الأعمال المهمة وإغفال النقاد لها لأسباب معروفة، ولكن الجديد فى هذا الجزء الصغير من المقال أن مندور يكتب عن أخطاء لغوية فى "حافة الليل"، ويقول إن أمين ريان أبلغه أنه تلافى مشاكل اللغة فى روايته التالية "المعركة" وهى درجة عالية من النضوج عندما يعترف الكاتب بقصوره وتقصيره ويبلغ الناقد أنه تلافاه فى عمله التالى، ومازالت "حافة الليل" رواية مظلومة حتى لحظة كتابة هذه الكلمات رغم صدور طبعة جديدة منها، وثمة مقال عن معركة القصة بين المؤيدين والمنكرين والفن القصصى وتجارب الشباب.

الفصل الثالث فى القصة العربية فيه مقال وحيد عن رواية سهيل إدريس "الحى اللاتينى" وإن كان عنوان المقال "جانين مونترو"، وهى اسم بطلة الرواية الفرنسية. ورغم أن مندور نشر المقال على أنه يقدم نموذجًا بشريًا، فإنه لم ينشر فى أى طبعة جديدة من كتابه نماذج بشرية أيضًا.

أما الفصل الرابع وعنوانه معارك مع قصاصين، وما فـي الفصـل باستثناء رده على السباعى – أقرب إلى المشاغبات والمناقشات، وقد اخترت كلمة المعارك؛ لأن مندور كان يحبها فى حياته، ويعتبرها جزءًا من مشروعه النقدى. المقال الأول: يحيى حقى وجماعة النقاد، والثانى رد على رأى أبداه نجيب محفوظ حول النقد ثم رده على يوسف السباعى، وجزء من مقال يعـد ردًا على ما كتبه إحسان عبد القدوس ردًا على مندور عندما قارن بين قصته "دعنى لولدى" وقصة زفايج "السر المحرق".

أما حكاية سهيل إدريس معه فتستحق أن تروى؛ فبعد أن كتب مندور نقده لرواية، إدريس "الحى اللاتينى" أرسل سهيل إدريـس ردًا إلـى مجلـة الرسالة نشرته، وفى العدد نفسه عقب مندور على رأى إدريس، وفى عـدد تال علق إدريس على تعليق مندور. نحن أمام درسين لابد من اسـتيعابهما: الأول تلك القدرة الفريدة على الحوار الموضوعى، والرأى والرأى الآخـر، ورحابة الصدر والمناقشة الموضوعية، والبعد عن التجريح الشخصى، وعدم النظر إلى الشوارع الخلفية فى حياة الكتاب. فقط تنـاول القضـية العامـة والكتابة عن العمل الأدبى وما أثاره ولا شىء أكثر من هذا. الأمر الثانى: أن سهيل إدريس عندما وصله كتاب مندور "قضايا جديدة فى أدبنا الحديث" وفيه دراسة مندور عن روايته "الحى اللاتينى" لم يضف إليها المساجلة التى جرت بينه وبين مندور لتصبح جزءًا من الكتاب. ربما لم تكن تحويـل المؤسسـة الخاصة لعزبة يمتلكها صاحبها قد عرفت طريقها إلى الواقع العربى بعد. ثمة درس عام آخر ألا وهو دور مصر الثقافى؛ فسهيل إدريس يؤكد أهمية رعاية مصر للإبداع العربى، بل ويعترف أنه بعد صدور روايته بفترة قليلة كتـب

عنها أربعة نقاد من مصر. وعندما يرد عليه مندور يقول لـــه إن مصـــر لا تهتم فقط بنتاج الأدبى العربى، بل إن اهتمامها يصل حتى إلى شعر المهجر المكتوب فى آخر مكان من الدنيا. كانوا يدركون أن مصر دولـــة لهـــا دور، وأنها عندما تتخلى عن دورها تكون قد تخلت عن نفسها.

فى الفصل الرابع دراستان عن القصـــة العالميـــة: الأولـــى مقدمتـــه لترجمته لمجموعة من القصص الرومانية، يقارن فيها بين الأدب الروائـــى والأدب المصرى بعد ثورة يوليو. وعنـــدما يتوقـــف أمـــام قصـــة الكاتـــب نيجيروتسو عن مذبحة ألكسندرو لابوتشيبانو، وهو يشبه القصة أولاً بقصة يوسف إدريس "العسكرى الأسود"، وكان قد تساءل – متعجبًا – لماذا لم يقرأ رواية عن مذبحة المماليك فى مصر؟ وفاتته رواية: جورجى زيدان "المملوك الشارد". والمقال الثانى عن قصة سوفيتية أعجب بها مندور لدرجة أنه عندما سئل لو قام برحلة إلى القمر أى قصة يفضل أخذها معه؟ فكانت أقصوصة الإشارة، ثم ستلاحظ موقفه من إجراءات ستالين ضد حرية الأديب والفنـــان ودفاعه فى مكان آخر عن حقى كافكا فى ترجمة أدبه الذى كان ممنوعًا من التداول فى الاتحاد السوفيتى بسبب تشاؤمه إلى ترجمته إلى اللغة الروســـية وقراءته.

وفى الفصل السادس: قصاصون نقادًا مقال عن يحيى حقى والثـــانى عن المازنى.

أما الفصل السابع والأخير فهو عن النماذج البشـــرية، وذلـــك هـــو مشروع مندور فى كتابته عن نقد الرواية. والنماذج البشرية تبدأ مـــن الأدب الفرنسى وتنتهى عند الأدب المصرى. يكتب عن جفروش بطل هوجو الشهير

ودون كيشوت وعبيط ديستوفسكى وفى الأدب المصرى يكتب عن ثلاثة نماذج: إبراهيم الكاتب، أحمد عاكف، وشوشة الدنك بطل رواية يوسف السباعى "السقا مات". فى فصله عن رواية "خان الخليلى" ورغم أنه يتناول شخصية البطل أحمد عاكف فقط. فإنه يضع يده على جماليات كتابة أدب نجيب محفوظ للرواية، مما يعد دراسة مبكرة جدًا لنبوغ نجيب محفوظ فى كتابة الرواية، ويرسى مبدأ مهمًا عندما يقول إن الروائى عندما يقرأ فى علم النفس فهو يقرأ من أجل الاستيعاب وليس من أجل كتابة النص الروائى بناء على ما قرأه، وهو كلام سبق زمنه كثيرًا.

بدأت كتابة هذه المقدمة مقررًا ألا أصدر أحكامًا، ومع هذا لا مفر من محاولة الإجابة على أسئلة مشروعة: هل يعد مندور صاحب مشروع فى نقد الرواية؟ وماذا يبقى الآن من هذا المشروع؟ بمعنى أدق هل مازال مندور بيننا أو أنه يسكن – فى أحسن الأحوال – صفحات التاريخ؟ نعود إليه كثيرًا من باب الثناء على ما يبقى من السلف.

هذا ليس حكمًا، ولكنه أقرب لتقرير حال. لقد كتب مندور عن القصة مقالات تقف فى مرحلة ثالثة بعد نقده للشعر أولاً ثم المسرح ثانيًا. وعند الكلام عن مشروع نجد أن أهم ما حرص عليه كان سلسلة مقالاته التى أسماها نماذج بشرية، وهى لا تمثل اجتهادًا لنقد الرواية. بقدر ما كانت إبداعًا خالصًا يواصل فيه رغبته فى الكتابة القصصية والروائية؛ لأنه كان يعيد خلق النص القصصى من خلال كتابه قصة أحد أبطال العمل، وقد لا يكون البطل الرئيسى للعمل، وأحيانًا يستخدم قصة البطل من أجل قول ما يريد قوله عن عصره وهمومه ومشاكله.

بعد حكاية النماذج البشرية يبقى مشروع مندور النقدى للقصة؛ فقـــد ركز على علاقة النص بصاحبه وعلاقتهما بالواقع المكتوب عنه النص.

الفصل الأول

فى التأصيـــل

(١) مذهبى فى النقد.

(٢) ماذا علمنى طه حسين؟

(٣) هل نسيت دروس طه حسين؟

(٤) فن القصة بين العرب والغرب.

(٥) لغة الأدب مرة أخرى.

(٦) أسرار الكتابة وهبة الأسلوب.

مذهبى فى النقد[1]

لم يتكون مذهبى فى النقد نتيجة لدراساتى الأدبية فى مصر والخارج وحدها، بل اشتركت تجاربى فى الحياة أيضًا فى تكوين هذا المذهب، ولذلك يصح القول بأنه قد تطور مع اتساع تجاربى فى الثقافة والحياة شيئًا فشيئًا على مر الأيام وعلى ضوء مزاولتى الفعلية للنقد خلال العشرين عامًا الأخيرة.

ففى أوائل حياتى العملية بالجامعة، وعند عودتى من الخارج فى سنة ١٩٣٩ كنت مأخوذًا بعلم الجمال اللغوى الذى عمقت قيمه فى نفسى قراءاتى المتصلة فى الآداب اليونانية واللاتينية القديمة والفرنسية قديمها وحديثها خلال سنوات الدراسة التسع التى قضيتها فى جامعة السوربون بباريس، ولذلك لم أكد أعود من الخارج وأبدأ الكتابة فى مجلتى "الثقافة" و "الرسالة" حتى رأيتنى أحفل أولاً وقبل كل شىء بالقيم الجمالية اللغوية فى الأدب عامة والشعر خاصة، لأنه المجال الذى نلمس فيه بوضوح هذه القيم الجمالية.

والناقد الذى يبحث عن القيم الجمالية قبل كل شىء لابد أن يكون ناقدًا تأثريًا أى يعتمد فى نقده أساسًا على الانطباعات التى تخلفها الأعمال الأدبية على صفحة روحه وعن هذا المذهب صدرت فى كتاباتى النقدية الأولى، فدرست تاريخ النقد عند العرب القدماء فى كتابى "النقد المنهجى عند العرب" على ضوء هذا المذهب التأثرى، وفضلت من نقاد العرب القدماء من أوتى الذوق المثقف المستنير الذى يستطيع أن يحس بالقيم الجمالية فى الشعر، وأن

(١) كتاب معارك نقدية من ص ٣ إلى ص ١٢.

يهدينا إليها مثل "الآمدى" فى كتابه "عن الموازنة بين الطائيين" أى بين البحترى وأبى تمام، ومثل "القاضى عبد العزيز الجرجانى" فى كتابه "الوساطة بين المتنبى وخصومه"، بينما سفهت المقاييس والتعاريف والتقسيمات الشكلية العقيمة التى ظن بعض نقاد العرب القدماء مثل "أبى قتيبة" و"قدامة بن جعفر" و "أبى هلال العسكرى" أنهم قد وجدوا فيها عكاز الأعمى.

وعن نفس المذهب صدرت فى نقدى لعدد من الأدباء والشعراء المعاصرين وفضلت ما سميته بالشعر المهموس عند المهجريين من أمثال: نعيمة ونسيب عريضة وغيرهما على الشعر الخطابى التقليدى عند عدد من شعرائنا المعاصرين على نحو ما يستطيع السامع[٢] أن يلم فى كتابى "فى الميزان الجديد" الذى جمعت فيه ما كتبت من مقالات فى تلك المرحلة الأولى من حياتى، وفيها تطبيقات عدة لهذا المذهب التأثرى، كما أن فيها دفاعًا حارًا عنه ضد من هاجموه عندئذ كأنصار المذهب النفسى فى النقد، وهو المذهب الذى يهتم بالأديب أو الشاعر أكثر من اهتمامه بإنتاجه الأدبى أو الشعرى كفن لغوى جميل. وأنا بالبداهة لم أنكر فى تلك المرحلة حق الناقد بل واجبه فى تفسير الأعمال الأدبية على ضوء الحالة النفسية للأديب ومقومات تلك الحالة، ولكننى أنكرت على النقاد ولا أزال أنكر أن يستعيروا فى النقد الأدبى منهجًا يأخذونه عن أى علم آخر. وذلك لأن للنقد – ويجب أن يكون – منهجه الخاص النابع من طبيعة الأدب ذاتها، كما أننى لم أنكر أيضًا حق الناقد بل

---

(٢) من الواضح أن الكلام عبارة عن حديث إذاعى، فالدكتور مندور يشير إلى السامع وليس إلى القارئ، وأنه لم تتم تغيير صفة السامع عندما تحول الكلام المذاع إلى كتابة.

واجبه فى توسيع ثقافته بحيث تشمل الدراسات النفسية والتاريخية والاجتماعية بل والعلمية أيضًا، ولكننى أنكرت عليه ولا أزال أنكر أى محاولة لإقحام نظريات تلك العلوم على الأدب والأدباء ومحاولة إلباسها للأدباء قسرًا على نحو ما حاول بعض نقادنا إلباس النرجسية أو غيرها مثلاً لهذا الشاعر أو ذاك بحجة أنه قد أبدى فى بعض شعره إعجابًا بنفسه أو أحد المركبات الفرويدية المعروفة لأن شاعرًا كأبى نواس قد تغزل فى الخمر بما يشبه الغزل فى المرأة، وأمثال ذلك. وقد أوضحت فى ميزانى الجديد كيف أن مهمة الناقد الأساسية هى البحث عن الأصالة الفردية المتميزة لكل كاتب كبير مؤكدًا أن الأفراد لا يمكن أن ينطووا تحت نماذج نظرية مجردة، وأن لكل فرد ممتاز أصالته المتميزة، وإذا كانت أوراق الشجرة الواحدة لا يمكن أن تتطابق تطابقًا تامًا فكيف يمكن أن يتطابق الممتازون من البشر ذلك التطابق التام الذى يزعمه علماء النفس أحيانًا عندما ما يقسمون البشر إلى نماذج محصورة ويضعونهم فى خانات. والنقد الأدبى فى أدق تعريفاته هو أولاً وقبل كل شىء فن تمييز الأساليب باعتبار أن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه. وهناك مفارقات لا تنتهى بين كل نوع نظرى من أنواع الأساليب، فالأسلوب الساخر مثلاً منه المر ومنه الحلو ومنه المتشائم ومنه المتفائل ومنه المداعب اللطيف ومنه المتهكم القاسى ومنه المستخف بالحياة ومنه الحريص عليها الباكى منها خلف سخريته، وكذلك الأمر فى كافة الأساليب، والناقد الناجح هو الذى يحس بهذه المفارقات ويبرزها ليميز كاتبًا كبيرًا عن آخر وبذلك يحدد أصالته ولونه النفسى المتميز عن ألوان النفوس الأخرى.

والنقد التأثرى لازلت أعتقد أنه الأساس الذى يجب أن يقوم عليه كل نقد سليم، وذلك لأننا لا يمكن أن ندرك القيم الجمالية فى الأدب بأى تحليل موضوعى ولا بتطبيق أية أصول أو قواعد تطبيقًا آليًا وإلا لجاز أن يدعى مدع أنه قد أدرك طعم هذا الشراب أو ذاك بتحليله فى المعمل إلى عناصره الأولية، وإنما تدرك الطعوم بالتذوق المباشر، ثم نستعين بعد ذلك بالتحليل والقواعد والأصول فى محاولة تفسير هذه الطعوم وتعليل حلاوتها أو مرارتها على نحو يعين الغير على تذوقها والخروج بنتيجة مماثلة للنتيجة التى خرج بها الناقد بفضل ملكته التذوقية المدربة المرهفة السليمة التكوين.

* * *

ثم حدث بعد ذلك أن تركت الحياة الأكاديمية فى الجامعة لأعمل فى الحياة العامة حيث خالطت الناس وتلقيت دروسًا مباشرة من الحياة لا تقل أثرًا وتأثيرًا فى تكوينى النهائى عما تلقيت من دروس فى الجامعات أو قرأت من كتب داخل الجدران. وبتأثير هذه الدروس الجديدة أخذت آفاقى النقدية تتسع وتتطور شيئًا فشيئًا دون أن أتنكر للمرحلة السابقة من حياتى العملية، فقد ظللت حتى اليوم أحرص على القيم الجمالية فى الأدب عامة والشعر خاصة، ولكننى أخذت أزداد اهتمامًا بالحياة، وأخذ إحساسى يزداد شيئًا فشيئًا بأنه لا ينبغى أن يظل الأدب والفن متاعًا للخواص ولمتذوقى الجمالى من الممتازين من الناس، بل يجب أن يساهم الأدب والفن فى خدمة الحياة وجعلها أفضل وأسعد وخيرًا مما هى وصاحب هذه المرحلة الوسطى من حياتى اطلاعى على أنواع جديدة من الآداب تطورت فيها الأصول الأدبية والفنية الكلاسيكية، وأخذت تحل محلها أصول جديدة تماشى الفلسفة الجديدة للآداب

والفن وهى الفلسفة المعروفة "بالفلسفة الواقعية" المتفائلة المتفانية فى خدمة الحياة والأحياء، وكان لاشتغالى بتدريس بعض فنون الأدب الموضوعية مثل فن الأدب المسرحى ونقده خلال سنوات طويلة أثر واضح فى التطور على نحو ما هو محسوس فى بعض كتبى اللاحقة مثل كتاب "فى الأدب والنقد" وكتاب "الأدب ومذاهبه" وأخيرًا كتاب "قضايا جديدة فى أدبنا المعاصر" وإلى هذه الفترة ترجع مقالاتى التى أيدت فيها بعض أدبائنا الشبان فى خروجهم على بعض الأصول الكلاسيكية فى التأليف المسرحى عندما اهتدوا بفطرتهم وبوحى من ضرورات الحياة المعاصرة فى بلادنا إلى صور جديدة من التأليف المسرحى مثل: الأوتشرك والمسرح الملحمى وهى صور لا تبنى على حدث محدد الأبعاد موحد الموضوع بقدر ما تعرض نتيجة دراسة المؤلف لمشكلة معاصرة أو تعرض هذه المشكلة فى ذاتها لتستصدر من المشاهدين حكمًا عليها.

* * *

ثم أخذت أحس بنظرية الفن للحياة لا للفن قد أخذت تغرى بعض الشبان بإهمال القيم الجمالية والأصول الفنية فى سبيل الهدف الخير الذى يقصدون إليه، وبذلك لا يعود الأدب أدبًا ولا فنًا بل يصبح شيئًا آخر قد يكون سياسة أو اجتماعًا أو فلسفة، ولكنه ليس أدبًا ولا فنًا كما قلت، فدفعنى إحساسى الحاد بالمسئولية إلى أن أحاول إعادة التوازن فى نقدى بين المرحلة الجمالية الأولى والمرحلة الحيوية الوسطى، وحاولت أن أبلور منهجى المتكامل فى النقد فى سلسلة من المقالات التى نشرتها فى جريدة الشعب عن النقد الأيدولوجى مؤكدًا أن هذا النقد لا يمكن أن يهمل القيم الجمالية

والأصول الفنية المرنة للأدب والفن ولكنه يضيف إليها النظر فى مصادر الأدب والفن، وأهدافهما ووسائل علاجهما.

فالأدب والفن يستقيان من تجارب التاريخ أو من الأساطير أو من تجارب الحياة الواقعة أو من التجارب الشخصية للأديب أو من الخيال الذى يستطيع أن يخلق ما يشاكل الحياة أو يظهر أسرارها الدفينة ويجمع أبعادها المترامية، ولكن النظر فى مصادر الأديب لا يكفى للحكم على قيمة أدبه وجدواه على مواطنيه أو على الإنسانية عامة، بل لابد من النظر أيضًا فى أهدافه لنتبين ما الذى قصد إليه من كتابة قصة أو مسرحية تاريخية أو أسطورية، وهل هدف إلى مجرد بعث الماضى أو سرد أسطورة قديمة، أم هدف إلى اتخاذ الحادثة التاريخية أو الأسطورة وسيلة للتعبير عن نفسه أو عن مشكلة من مشاكل العصر الذى تشغله فى غير إفساد لحقائق التاريخ الكبرى أو تزويرها. ومن حق الناقد عندما ينظر فى المصدر أن يتبين أى قطاع مثلاً قد اختاره الأديب من واقع حياتنا المعاصرة، وهل هو القطاع الذى يستحق العناية والذى يعرفه الكاتب ويحسن تصويره ودراسته أم لا، ثم ما هو هدفه مما كتب، وهل هذا الهدف خير أم شرير يريد أن يلعب بالغرائز، وأن يستثير اليافعين باللعب على حاستهم الجنسية أو نزعاتهم الشريرة الإجرامية فحسب؟ ثم إن النظر فى المصادر والأهداف وحده لا يكفى بل لابد من النظر أيضًا فى طريقة العلاج وأسلوبه والروح التى يصدر عنها الكاتب لنتبين هل هى روح سليمة أم مريضة، وهل هى روح متفائلة أم متشائمة، وهل هى روح حانية على البشر محبة لهم أم روح مريرة ساخطة؟ وذلك لأننا قد نقع مثلاً على قصة أو مسرحية تنتهى بهزيمة الشر

وانتصار الخير ولكننا مع ذلك نحس بأن أسلوبها قد كان أسلوبًا داعرًا مدمرًا وقحًا يسرف فى المباذل ويغرى بها إغراء لا يمحوه ولا يشفع له أنـــه قــد انتهى إلى إدانة هذا الابتذال ونكبته فى آخر القصة أو المسرحية مما يجعــل الخاتمة الخيرة تتمحى أو تكاد أمام سيل الدعارة الفاجرة التى تخلل صفحات عمله الأدبى واشتد بريقه فيها.

وهذا النقد الأيدولوجى لا يمكن فى مذهبنا أن يغنى بأية حال عن النقد الفنى الجمالى الذى يتميز به الأدب عن غيره من الكتابات، فالأدب هو كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته انفعالات عاطفية وإحساسات جمالية، وهو بتعريف آخر صياغة فنية لتجربة بشرية، ممـــا يحـــتم ضــــرورة الاهتمـــام بالصورة الأدبية التى يصب فيها الأديب مضمومنه الإنسانى، وهذه الصورة ليست أمرًا شكليًا ولا نافلة بل هى الوسيلة الفعالة التى تكسب الأدب مضاءه وقدرته على النفاذ إلى النفوس من أيسر السبل وأقواها نفاذًا وأعمقها تأثيرًا. وخصائص الصياغة تلعب فيها الخصائص اللغوية وطرائق التعبير اللفظـــى دورًا أساسيًا لأن للألفاظ ألوانًا وأرواحًا، ولا يمكن أن يسمى الأديب أديبًا ما لم يكن قادرًا على إدراك ألوان الألفاظ وأرواحها فضلاً عــن الخصــــائص المرهفة التى تتولد من تركيب العبارات، بحكم أن كل مركب لابد أن تجد فيه خصائص لا تتوفر فى العناصر الأولية التى يتكون منهـــا ذلـــك المركـــب. والأدب أولاً وقبل كل شىء فن لغوى جميل ولعلم الجمال اللغوى أصـــوله التى يجب أن يفطن إليها الأديب بفطرته التى تصقلها وتنميها ثقافته الأدبيـــة واللغوية ومطالعاته المستمرة لروائع الآداب.

ومن هذا الاستعراض السريع لتاريخ تكون مذهبى الأدبى فى النقد، أستطيع أن أقرر أنه قد أصبح فى صورته النهائية يقوم على أساسين: أساس أيدولوجى ينظر فى المصادر والأهداف وفى أسلوب العلاج، وأساس فنى جمالى ينتظم فى مرحلتين أحاول دائمًا أن أجمع بينهما فى كل نقد تطبيقى أقوم به وهما المرحلة التأثرية التى أبدأها دائمًا بأن أقرأ الكتاب المنقود قراءة دقيقة متأنية لأحاول أن أتبين الانطباعات التى خلفها فى نفسى، ثم مرحلة التعليل والتفسير وهى المرحلة التى أحاول فيها تفسير انطباعاتى وتبريرها بحجج جمالية وفنية يمكن أن يقبلها الغير، وأن تهديه إلى الإحساس بمثل ما أحسست به عند قراءتى للكتاب المنقود ؛ إذ من البديهى أن ذوقنا الفردى لا يمكن أن نمليه على الغير ما لم نحاول تبريره بالحجج المنطقية السليمة التى نستمدها من ثقافتنا اللغوية والإنسانية والفنية العامة بحيث يصبح الذوق وسيلة مشروعة للمعرفة التى تصح لدى الغير، ومن الواجب أن يقاوم الناقد النزيه كل هوى فى نفسه وكل نزعة شخصية يمكن أن تفسد ذوقه وتجعل منه وسيلة للتضليل لا للمعرفة الحق والإدراك الصحيح للقيم الجمالية والإنسانية التى يبنى عليها أحكامه.

ولقد يقال إن الناقد ليس من حقه أن يحاسب الأديب على مصادره وأهدافه، وأنا بداهة لم أحاول قط أن أملى على أى أديب مصدرًا دون آخر من مصادر الأدب أو هدفًا دون آخر أو أسلوبًا دون أسلوب بل أترك له دائمًا حرية اختيار مصدره وهدفه، ولكننى كناقد أطالب أيضًا بحريتى فى أن أفضل مصدرًا على آخر وموضوعًا على آخر وهدفًا على آخر وأسلوب علاج على آخر وإلا خنت رسالتى وفقدت كل ما يمكن أن يكون لى من أثر

فى توجيه القراء بل والأدباء أنفسهم نحو القيم السليمة والاتجاهات الخيرة التى تتطلبها حياتنا القومية أو الحياة الإنسانية عامة.

* * *

وأما الذى أرجو أن يقينى الله شره كناقد فهو التعصب الأعمى لاتجاه بذاته نتيجة لأفكار سلفية أريد أن أمليها على الأدب والأدباء، وذلك لأن الحجر على الفكر البشرى لا يمكن إلا أن يقتله، واتجاهات الفكر السليمة هى دائمًا تلك التى تخطط لها تضاريس الحياة ولا يمكن لأى ناقد مهما كانت قوته أن يقاوم تلك التيارات النابعة عن الحياة الجارية ووقف تضاريسها وإلا كان كمن يحاول أن يحمل الأنهار على أن تصعد الربوات.

وأقبح فى نظرى من التعصبات الفكرية العمياء الأهواء الشخصية والنزوات الفردية المريضة التى تحابى وتعادى على غير أسس نزيهة من التذوق البرىء والتعليل المنطقى السليم والدراسة الموضوعية الجدية لما يتناوله الناقد من أعمال أدبية، بل إننى لأحس مخلصًا فى الفترة الأخيرة من حياتى بميل واضح إلى الرفق والترفق بل والتشجيع المتزن لكافة البراعم التى أحس لديها ما يوحى بالأمل، ولعل مزاولتى المستمرة للتدريس بالجامعة والمعاهد العليا واتصالى الدائم بالشبان والأدباء الناشئين قد كان له أثر كبير فى تقوية هذا الاتجاه فى نفسى ذلك فضلاً عن أننى قد أصبحت منذ زمن بعيد والدًا لأبناء استأنسونى وفجروا فى أعماقى ينابيع التسامح والرفق.

الفن والأيدولوجيا:

هل يهمل النقد الأيدولوجى أصول الفن ومبادئـه أو يغلب عليها المصادر والأهداف؟ هذا ما لا يقول به أحد ولا يمكن أن يقول، وإلا أهدرنا جوهر الأدب كفن جميل من حيث إن الأدب فى أصدق حدوده هو صياغة فنية لتجربة بشرية. وأيًا ما يكون صورة هذه الصياغة: من قصة إلى مسرحية إلى قصيدة فإن لكل من هذه الصور مبادؤها التى لا يجوز أن يجهلها الأديب، وهذه الأصول والمبادئ لا توفر للأدب طابعه الجمالى فحسب، بل هى وسائل فعالة تعينه على تحقيق أهدافه والتأثير فى النفوس على نحو مرهف نافذ عميق. فأصول كل فن أدبى ليست إذن قيودًا على العبقرية ولا هى ترف أو حلية يمكن الاستغناء عنها.

ولكن النقد الأيدولوجى فى موقفه من الفن وأصوله، بل فى موقفه من الحياة كلها نقد يؤمن بالتطور، لأنه نقد يتمشى مع روح العلم، وهو لا يخترع هذا التطور بل يستقيه من ماضى الإنسانية ومن تطور الآداب والفنون عبر القرون. وهو لذلك لا يقبل أن يتحجر عند الأصول الكلاسيكية منذ أن صاغها أرسطو ونماها العصر الكلاسيكى الذى تمخضت عنه النهضة الأوروبية الحديثة فى القرن السابع عشر، بل يسلم بأن الإنسانية ما فتئت تجدد فى الآداب والفنون منذ العصر الكلاسيكى حتى اليوم على نحو ما أخذت تجدد فى العلوم، لأنه من غير المعقول أن تنفرد الآداب والفنون وحدها بالجمود والتحجر، وأن تفلت من قانون التطور العام. وهذا التطور والتجديد لا يقبله النقد الأيدولوجى على علاته، وإنما يتخذ له مقياسًا دقيقًا للحكم على كل تجديد فى أصول الأدب والفن، فهو بالبداهة يرفض أن يسمى الجهل والفوضى

تجديدًا وإلا لجاز لكل جاهل بأصول مهنته أن يدعى التجديد ليخفى بذلك جهله بتلك الأصول، فالتجديد لا يستطيعه حقًا إلا الأديب المثقف الصافى البصيرة والحس، الواعى بما يفعل.

النقد الأيدولوجى:

والنقد الأيدولوجى لا يسلم بكل تجديد، وإنما يشترط لقبول التجديد شرطين أساسيين: أولهما ألا يطيح هذا التجديد بالطابع الجمالى للأدب وإلا فقد الأدب الصفة المميزة له عن غيره من أنواع الكتابات، وإنما يستطاع التجديد فى أنواع الصور الجمالية لذلك الأدب ونسبها وأبعادها، والشرط الثانى هو أن يخدم كل تجديد الهدف أو الأهداف التى يمكن أن يهدف إليها الأدب وإلا حرمنا الأدب من سبل فاعليته.

فنحن نلاحظ مثلاً أن المسرحية والقصة فى النقد الكلاسيكى كانت تقوم على الحدث الذى له بداية وقمة ونهاية، ويجب أن ينبنى هذا الحدث فى المسرحية أو القصة بناء هرميًا حتى قيل إن المسرحية الكلاسيكية لا يجوز أن يرتفع عنها الستار إلا وقد تجمعت عناصرها وابتدأت تتفاعل وتنمو وتشتد حتى تصل إلى قمة عنفها أى إلى "الكلايماكس" ثم تأخذ بعد ذلك فى الانفراج والتطور نحو الحل النهائى للأزمة. وعن هذه النظرة المحددة قال النقاد والمفكرون بضرورة توفر الوحدات الثلاث؛ أى وحدة الموضوع والزمان والمكان فى المسرحية كما قالوا بضرورة فصل الأنواع؛ أى عدم جواز تخلل مشاهد مضحكة للتراجيديا أى المأساة مثلاً، ولكن هذا الفهم أخذ يتغير ويتطور حتى لم يعد أحد اليوم يتمسك بالوحدات الثلاث فى المسرحية أو بمبدأ فصل الأنواع ما دامت الحياة نفسها لا تتقيد بأى من هذين الميدانين

حيث تراها تجمع أحيانًا فى صعيد واحد وفى وقت واحد بين المآسى والمهازل. والحياة هى المصدر الذى يستقى منه كل أدب وكل فن، ولذلك تطور عند البشرية مفهوم صورة المسرحية أو القصة فأصبح كل منهما لا يعرف اليوم بأنه بناء هرمى لحدث معين محدد، بل إنه فكرة أو إحساس فى صورة درامية أو قصصية تخدم هدفها. ولقد انفعلنا جميعًا وتأثرنا وأحسسنا – فى عمق – بفكرة الظلام أو الشر، وإمكان سيطرتهما على النفس البشرية عندما شاهدنا منذ أيام فى القاهرة فرقتنا القومية تعرض مسرحية "سلطان الظلام" لتولوستوى وهى مسرحية أبعد ما تكون عن البناء الكلاسيكى للمسرحية، لأنها لا تعرض أزمة محددة ذات قمة واحدة، بل تجسد فكرة معينة بواسطة سلسلة من الجرائم المتتابعة التى ارتكبها بطلها الخادم الوسيم نيكيتا، وكل جريمة منها تعتبر قمة أى "كلايماكس" فى ذاتها، ولكن أية واحدة منها لا تستطيع أن تخدم الهدف وتجسد الفكرة على نحو ما تستطيعه تلك القمم المتلاحقة مجتمعة، بل لقد تطورت القصة والمسرحية فى نصف القرن الأخير تطورًا جديدًا واسعا بتغير مفهومها وأهدافها، فرأينا المسرح الملحمى الذى نادى به الشاعر الألمانى الكبير "برتولد بريخت" فهو لا يقدم فى مسرحياته أزمة أو حدثًا هرمى البناء بل يقدم شريطًا من الأحداث والصور التى يرى أن يجد فيه المشاهدون حيثية من حيثيات حكم يريد أن يستصدره منهم على نحو ما فعل عندما هاجم الحكم النازى الغاشم وهو فى منفاه فى مسرحيته الشهيرة "خوف الرايخ الثالث وبؤسه".

الأوتشرك:

وتطور مفهوم القصة والمسرحية وهدفهما على نحو آخر فيما يعرف اليوم باسم "الأوتشرك" الذى لا يعرض صورًا من الحياة يطلب حكم القراء أو المشاهدين عليهـا، بل يعرض نتائج دراسة الأديب لمشكلة مـن المشـاكل، ويقدم هذه النتائج فى صورة قصة أو دراما ليستعين بخصائص هذين الفنين فيأتى عرضه حيًا شيقًا لا تقريرًا مملاً.

وفن الشعر فى عالمنا العربى يجب أن ننظر إليه فـى ضـوء هـذا المنهج نفسه فنلاحظ أن دعوة التجديد التى ظهرت فى أوائل هذا القرن قـد طالبت بتغيير صورة القصيدة بحيث تصاغ القصيدة فـى وحـدة عضـوية متماسكة، ولكن هذا المطلب لم يكن من المستطاع تحقيقـه مـا لـم يتغيـر مضمون القصيدة على نحو يتفق ومبدأ الوحدة العضوية. فجماعة "الديوان" ثم جماعة "أبوللو" من بعدهم قد طالبوا بأن يستمد الشاعر شعره من وجدانه أى من خطرات روحه، ومن الواضح أن خطرات الروح لا يمكـن أن تخضـع دائمًا لبناء عضوى بحيث لا يمكن تقديم خاطرة على أخرى، وذلك لأن تلك الخواطر تنبعث عن النفس البشرية كما تنقدح الشرارات عن الزنـد، وإنمـا تصبح الوحدة العضوية ممكنة فى الشعر الموضوعى الذى تقدم القصيدة منه أقصوصة أو دراما صغيرة ذات هدف اجتماعى أو نفسى، وهذا هو ما فعله شاعر كخليل مطران فى معظم قصـائده الجيـدة ذات الوحـدة العضـوية، وبخاصة فى مطولاته. ثم جاء الجيل الجديد من شعرائنا وقد تغيرت عنـده مفاهيم الحياة وأهداف الأدب والفن، وأصبح يؤثر الموضوعية على الذاتيـة، فكان من الطبيعى أن يستطيع تحقيق الوحدة العضوية فى قصائده القصصية

والدرامية الجديدة، وقد استتبع هذا التطور فى المضمون والهـدف تغييـرًا لأصول العروض العربى التقليدية كوحدة البيت ووحدة القافية فى القصـيدة، ولكن قبولنا أو رفضنا لهذا التجديد يتوقف على الشرطين الأساسيين اللـذين وضعناهما وهما أن لا يذهب التجديد بالطابع الجمالى للشـعر، ومـن أهـم أمارات هذا الطابع النغم الموسيقى. والشرط الثانى هو ألا يؤدى هذا التجديد إلى حرمان الأدب أو الشعر من الوسائل الفنية التى تعينه على تحقيق هدفه، ولذلك ترانا نحرص على ضرورة تمتع القصيدة بالنغم الموسيقى السليم القائم على التفعيلة كما نحرص على أسلوب الشعر وروحه حتى لا يختلط بالنثر.

وهذه هى الخطوط العامة التى يجب أن يتقيد النقد الأيـدولوجى فـى حدودها بالنقد الفنى أو الجمالى.

ماذا علمنى طه حسين؟ [٣]

يُخيل إلىّ أننى تعلمت من الكتب أكثر مما تعلمت من أشخاص، وأننى استفدت من عدد من الموتى القدماء أكثر مما استفدت من الأحياء الذين عاصرتهم وتتلمذت عليهم، ومع ذلك فقد أفادنى هؤلاء الأساتذة الفائدة الكبرى بأن وجهنى كل منهم إلى ناحية من نواحى الثقافة، ودلنى على منابعها، ومكننى من تذوق ثمارها، وكان أداة الوصل بينى وبين أولئك الكبار القدماء الذين اغترفت من معينهم.

السباعى وهاشم

وعندما أعود إلى حياتى أقلب صفحاتها لا ألبث أن أذكر أول صفحة مشرقة فيها، وكانت تلك الصفحة من حياتى كطالب داخلى بمدرسة طنطا الثانوية فى العام الدراسى ٢٤ – ١٩٢٥ وكنت أتعلم عندئذ اللغة العربية وآدابها فى فصل يقوم بالتدريس فيه الأستاذ السباعى بيومى الذى أصبح بعد ذلك أستاذًا للأدب العربى بدار العلوم، وظل بها إلى أن أحيل إلى المعاش منذ وقت قريب مد الله فى عمره، وكان زميلى فى الدراسة الدكتور على حافظ بهنس الأستاذ الآن بكلية آداب الإسكندرية يتلقى نفس المادة فى فصل آخر على يدى الأستاذ المرحوم محمد هاشم عطية الذى أصبح بدوره أستاذًا بدار العلوم.

ولمح الأستاذ السباعى عندى استعدادًا أدبيًا، ولمح مثله الأستاذ هاشم عند زميلى الدكتور على حافظ، والظاهر أن الأستاذين الفاضلين

---

(٣) من كتاب معارك نقدية. من ص ٢٠ إلى ص ٢٤.

تبادلا الرأى فيما بينهما فقررا أن يتبرع كل منهما بمحاضرة أسبوعية عليّ أنا وزميلى بعد انتهاء الدراسة، وسهل الأمر أننى وزميلى كنا طالبين داخليين بالمدرسة، لا ينتظرنا أهل فى البيت فى موعد محدد ولا نتكلف مشقة الانتقال من البيت إلى المدرسة.

وكان الأستاذان الفاضلان يلبسان عندئذ العمامة فى أناقة جميلة تنم عن الذوق. وكانت نفسنا الغضة ترتاح إليهما. وكانا بلا شك من هواة الأدب لا من محترفيه فحسب، وكانت هذه الهواية تمتد حماستها إلى قلوبنا الشابة. واختار الأستاذان الفاضلان كتاب "الكامل" للمبرد ليقرآه معنا، وكان هذا فيما أذكر أول اتصال لى بكتب الأدب العربى القديم وموسوعاته، وكنت أجد صعوبة فى فهم النصوص القديمة، ولكنى لم أكن أستمع إلى شرح الأستاذين شرحًا واضحًا يمكننى من الفهم حتى أحس بأننى قد وقعت على كنز بالغ النفاسة والجمال على نحو يتضاءل إلى جانبه كل ما كنا نقرأه أو نحفظه من كتب المطالعة أو المحفوظات المدرسية، ولست أشك فى أننى قد تعلمت عن هذين الأستاذين الفاضلين محبة الأدب العربى القديم وتذوقه بعد فهمه وشرح معمياته اللغوية والنحوية وحتى اليوم لازلت أحب هذا الأدب العربى القديم وأفضل منه الأدب الجاهلى والأموى على أدب العباسيين ومن تلاهم؛ لأنه كان أدب الطبع والفطرة السليمة التلقائية لا المحاكاة والتصنع.

* **الدكتور طه حسين**:

وانتهت مرحلة التعليم الثانوى فى سنة ١٩٢٥ وافتتحت فى نفس العام جامعة القاهرة أو عنى الأصح تحولت من جامعة أهلية إلى جامعة

حكومية تضم كليتى الآداب والحقوق فقط، وفى عقد تحويلهـا اشـترط مجلس إدارة جامعة القاهرة الأهلية أن ينتقل الدكتور طه حسـين إلـى الجامعة الحكومية أستاذًا لكرسى الأدب العربى فكان عندئـذ الأسـتاذ المصرى الوحيد بكلية الآداب، بينما كان عميـدها وجميـع أسـاتذتها الآخرين من الأجانب الإنجليز والفرنسيين والبلجيكيين. وتقرر عندئذ أن يمضى جميع الطلبة المتقدمين للجامعة سنة إعدادية مشتركة يستكملون فيها الحد الأدنى من التكوين الثقافى اللازم لبدء التخصص فى إحـدى الكليتين؛ لأن التعليم الثانوى كان وأخشى أن أقول إنه لا يزال قاصـرًا على أن يمد الطلبة بهذا القدر الأدنى من الثقافة العامة. ولا زلت أذكـر كيف أننا فى اليوم الأول من دخولنا الجامعة بقصر الزعفران أقيم فـى حديقة القصر سرادق ضخم استمعنا فيه إلى خطاب جميل ألقاه المرحوم الشيخ محمد الخضرى كبير مفتشى اللغة العربية عندئذ، وكان من أهـم ما علق بنفسى من خطابه دعوته لنا إلى التمسك بكبريائنا الإنسانية وقد ميز عندئذ فى وضوح بين الكبرياء والتكبر. وأغلـب الظـن أن هـذا المعنى قد تغلغل فى روحى، وأصبح مـن المقومـات الأساسـية فـى سلوكى، فأنا شديد الغيرة على كبريائى أرفض دائمًا أن تمس أو أن تفنى فى كبرياء غيـرى، ومع ذلك فإننى أعتقد أن الدكتور طه حسـين قـد كان له أعظم الأثر فى توجيهى، وذلك لأننى كنت عندئذ لا أزال مترددًا ترددًا شديدًا بين وحى البيئة وهوى النفس واستعدادها فبيئتـى كانـت توحى إلىّ بأن أدرس القانون لكى أتخرج وكيلاً للنائب العام يهـرول أمامه الخفراء وجند البوليس بل والعمدة نفسه، بينمـا كـان السـباعى

وهاشم قد غرسا فى نفسى حب الأدب وتذوقه. وجاء طه حسين فحل هذا الصراع الكامن فى نفسى بأن أتاح لى الالتحاق بالكليتين معًا بعد أن أحس باستعدادى الأدبى وعنادى الريفى. وإننى لأحمد اليوم هذا الاستعداد وهذا العناد الريفى معًا، وذلك لأنه إذا كانت دراسة الأدب والتخصص فيه قد نمت استعدادى وصقلت ذوقى، ووسعت من ثقافتى الأدبية فإن دراسة القانون قد وقتنى شر البوهيمية العقلية فى الأدب ونقده وعودتنى الدقة والوضوح والتنظيم والنظام العقلى فيما أعالج من شئون الأدب والثقافة الأدبية، وأما أننى قد أنفقت معظم حياتى فى مجال الأدب ولم أزاول العمل فى حقل القانون إلا لفترة قصيرة فهذا كله أمر هين، كان المهم هو أن أخلص لنفسى بمنهج فكرى سليم يضمن لى النجاح فيما أزاول من عمل فى أى حقل من حقول الحياة، ففى رأيى أن تكوين هذا المنهج هو أهم ما يجب أن نطمع إليه ونحققه بأى نوع من أنواع الدراسة. وأكبر الظن أننى كنت أستطيع أن أنجح فى تكوين هذا المنهج لولا مزاوجتى بين دراسة الأدب ودراسة القانون والاقتصاد، ولم يقف تأثير طه حسين فى حياتى عند هذا التوجيه الحاسم فى مستهل تكوينى الثقافى، بل ظل يلاحقنى تأثيره سنين طويلة فى اتجاهات ثلاثة بالغة الخطورة.

* **التحرر الفكرى**:

أما الاتجاه الأول فقد كان نحو التحرر الفكرى والثقة بالنفس. فقد كان طه حسين عندئذ من كبار الرواد فى مجال التحرر الفكرى والثقة بالنفس

عندما ينتهى بنا التأمل إلى الإيمان بحقيقة علمية أو إنسانية عامة، وكم كنت أشفق عليه من ثقته العميقة بنفسه وهو يحاضر مئات المستمعين في محاضراته العامة دون أن يستعين بنص مكتوب أو تخطيط تحريري مدون.

وعندما كان ينطلق فى محاضرته بأسلوبه الموسيقى المنغم كنت أشعر بشيء كثير من الإشفاق وأود أن استطعت مساندته على نحو ما يطمع الطفل فى مساندة أبيه القوى القادر. وفى نهاية كل محاضرة كنت أستشعر فى نفسى معنى عميقًا للثقة بها والاطمئنان إلى قدرتها على نحو يثبت معه الجنان ويستقيم اللسان فى غير توقف ولا تعثر. وكان هذا هو أول وأهم درس أخلاقى تعلمته عن طه حسين.

وأما الدرس الثانى الذى تلقيته عن هذا الأستاذ الكبير فقد كان في التوجيه نحو الآداب الأجنبية الكبيرة وبخاصة الأدبين اليونانى القديم والفرنسى. وبالرغم من أن طه حسين لم يحاضرنى فى أى من الأدبين إلا أن تعلقى به ومحبتى له وانجذابى نحو شخصه قد دفعنى إلى البحث عن مؤلفاته القديمة والحديثة. وقد عثرت له عندئذ على ثلاثة كتب كان لها أثر كبير فى توجيهى أو على الأصح إيقاظ رغبتى الحارة في الاتصال بتلك الآداب الأجنبية. وكانت تلك الكتب القديمة هى "قادة الفكر" الذى تحدث فيه حديثًا عامًا عن عدد من كبار المفكرين الغربيين القدماء والمحدثين، والكتاب الثانى كان "صفحات من الأدب التمثيلى عند اليونان القدماء" تضمن فيه أرجح محاضراته عن هذا الأدب فى الجامعة المصرية الأهلية، والكتاب الثالث كان يتضمن عرضًا وتحليلاً لعدد من القصص التمثيلية الفرنسية الحديثة. وأضيف إلى هذه الكتب الثلاثة كتابًا رابعًا لأرسطو ترجمة طه حسين عن

"دستور أثينا" تعلمت منه معنى الديمقراطية عند روادها الأوائل. ومع كل هذا قد كان التوجيه الحاسم العميق لطه حسين فى حياتى هو رسمه لمنهج دراستى فى البعثة العلمية التى أوفدنى بها إلى باريس، حيث طالبنى بأن أدرس هناك من جديد ليسانسًا فى اللغات والآداب اليونانية واللاتينية القديمة والفرنسية مع مواصلة الاتصال بالمستشرقين الفرنسيين وحضور محاضراتهم. وكل ذلك تمهيدًا لكتابة رسالة فى الأدب العربى والعودة لتدريسه بجامعاتنا. وما من شك فى أنه لولا هذا التوجيه ولولا دراستى لتلك الآداب الأجنبية الكبيرة ومناهج تلك الدراسة لما استطعت أن أكتب بعد عودتى عند بدء الحرب العالمية الثانية رسالتى عن النقد العربى القديم وتاريخه وهى الرسالة التى نشرتها بعدئذ بعنوان "النقد المنهجى عند العرب" وأعتبرها من أمهات كتبى بل لولا هذا التوجيه لما استطعت أن أؤدى الرسالة العامة التى أديتها فى مجال النقد العربى.

وفى اعتقادى أنه لا سبيل إلى إعادة درس أدبنا العربى قديمه وحديثه وغربلته وتقويمه وإيضاح مفاهيمه واتجاهاته، إلا بعد تعمقنا فى دراسة أدب أو أكثر من الآداب العالمية الكبيرة، وأنه لا جدوى إطلاقًا من أن نرسل شبابنا إلى الجامعات الأجنبية لإعداد بحث والحصول على الدكتوراه، وخير من ذلك ألف مرة أن نرسلهم لدراسة أحد الآداب الأجنبية مع أهلها دراسة عميقة فى صفوف الليسانس أو البكالوريوس وبعد ذلك يستطيعون كتابة بحث لنيل الدكتوراه فى أدبنا العربى القديم والحديث، وأما قبل ذلك فستأتى أبحاثهم ضحلة غير مستقرة على منهج علمى سليم ولا غائرة إلى عمق بعيد أو مستندة إلى ثقافة إنسانية واسعة.

وكان الدرس الثالث الذى تعلمته من طه حسين هو قدرته على شرح النصوص العربية القديمة وحسن تذوقها، وإن كنت أخشى أن طابعه العاطفى يؤثر فى منهجه وفى سلامة ذوقه عندما يعرض لشعر المعاصرين بالنقد مثل نقده لإبراهيم ناجى أو لعلى محمود طه نقدًا لم أستطع إقراره. وعندما كنا نستمع إليه فى قاعة الدرس وهو يشرح كتاب "طبقات الشعراء" لابن سلام الجمحى أو بعض قصائد "المفضليات" للضبى أو "جمهرة أشعار العرب" فأى قدرة على فهم وتذوق هذه الأشعار القديمة الرائعة كانت تطالعنا أثناء محاضرات هذا الأستاذ الكبير المتمكن.

وهكذا علمنى طه حسين التحرر الفكرى والثقة بالنفس كما علمنى تذوق الشعر العربى القديم وفهمه أو على الأصح أكمل تعليمى هذا الفهم والتذوق بعد أن ابتدأته على ضفاف ترعة "الجعفرية" بطنطا.

وأخيرًا وجهنى طه حسين نحو الآداب الأجنبية الكبيرة وبخاصة اليونانية والفرنسية التى وضعت أقوى اللبنات فى تكوينى الفكرى والثقافى.

هل نسيت دروس طه حسين؟[1]

فى صفحة الخميس التى يعدها الزميل سامى داود حيا أستاذنا الدكتور طه حسين ظهور هذه الصفحة بالجمهورية بمقال بعنوان: "ظواهر" خصنى فيه بفقرة أدرجنى فيها بين المجيدين من الكتاب. ولكنه مع ذلك طلب لى العفو من الله لأننى تعجلت فيما يرى. فقلت فى مقال سابق لى إن فن القصة بمفهومه الفنى الحديث لم يظهر إلا فى القرن التاسع عشر بأوروبا، وذلك رغم أن أستاذى الدكتور طه حسين قد علمنى – ألا أتعجل فهل حقيقة نسيت هذا الدرس؟

والجواب الذى أستطيع أن أزعم أننى متأكد منه هو أننى لم أنس هذا الدرس ولا غيره من دروس الدكتور طه حسين وغيره من الأساتذة الذين تلقيت عنهم المعرفة ومنهج البحث أيام شبابى وكيف أنسى دروسه وأنا تلميذه البكر إذ كنت بين أول فوج أخرجته جامعتنا التى أنشيءت سنة ١٩٢٥ بل وكنت الأول بين هذا الفوج الذى أصبح معظم أفراده من أساتذة جامعاتنا، ولقد سبق لى أن تحدثت فى هذه الجريدة عن الدروس الكبيرة التى تلقيناها عن طه حسين ولطفى السيد وأحمد أمين وغيرهم من أساتذتنا.

هل تعجلت؟

وأنا بعد ذلك لا أظن أننى قد تعجلت فى شىء ويا ليتنى أعود فأستطيع التعجل، وقد أخذت أجاوز الخمسين ولم أعد أستطيع التعجل ولا الوثوب، وإذا كان أستاذى الدكتور طه حسين قد ذكرنى بأنه قد كانت عند

---

(١) كتاب معارك نقدية من ص ٣٢ إلى ص ٣٦.

الغربيين من فرنسيين وإنجليز وألمان قصص أو ما يمكن أن نسميه قصصًا قبل القرن التاسع عشر مثل "دون كيشوت" لسرفانتيس وقصص مدام دى لافاييت وفولتير وروسو وجيته وفيلدينج فإن باستطاعتى أن أضيف قائمة أطول أعود بها إلى القرون الوسطى ذاتها وابتدائها بما يعرف فى تاريخ الآداب الفرنسية بقصص بريتانيا بل وأستطيع أن أذكر أن الرواية أو القصة فى القرن السابع عشر بفرنسا كانت من الموضوعات الكبيرة التى قررت علينا دراستها عند تحضيرى لليسانس الآداب الفرنسية فى السربون سنة ١٩٣٠، وأن أستاذًا كبيرًا يعرفه بلا ريب الدكتور طه حسين وهو البروفيسور اسكولى قد قام بتدريس هذه المادة لنا عندئذ فى عمق واستفاضة، وأذكر أن هذا الأستاذ الكبير الذى لم أنس دروسه هو الآخر قد أفهمنا بالتحليل الفنى الدقيق أن ما يسمى قصصًا فى القرن السابع عشر وما سبقه وما لحقه فى الآداب العالمية لم يكن قد استكمل بعد صورته الفنية الحديثة التى لم تتحدد إلا فى القرن التاسع عشر عندما ما أخذت تتحدد قوالب القصة الفنية وتتنوع ويتميز من بينها ثلاثة قوالب لا يجوز الخلط بين أى منها وهى القالب الذى نسميه فى أدبنا العربى المعاصر بالقصة أو الرواية والقصة القصيرة، وهى تختلف عن القصة فى أنها أولاً وقبل كل شىء تجسيد لفكرة أو إحساس فى صورة روائية ليس من الضرورى أن تتعقد فيها الأحداث، وهناك قالب ثالث.

فما أظن أننا قد اتفقنا بعد على اصطلاح عربى يقابل ما يطلق عليه فى الغرب، وأحسب أنه من الممكن أن نسميه بالقصة الإخبارية، وذلك لأنها وإن تكن تختلف عن القصة البوليسية كل الاختلاف – إلا أنها تكاد تقوم على

الأحداث وحدها دون إسهاب فى وصف أو تحليل كما تفعل الرواية أو القصة الطويلة العادية – كما أنها تقع عادة فى حجم متوسط بين القصة والأقصوصة، وما من شك فى أن أستاذنا الدكتور طه حسين يذكر أن الكاتب الفرنسى الكبير بروسبير ميريميه قد تخصص وبرع فى هذا النوع من القصص الإخبارى كما يذكر أن قصته كولومبا لا تزال تعتبر من روائع هذا الفن، وهى تكاد تقتصر على سرد الأحداث المثيرة التى حدثت بين أسرتين فى جزيرة كورسيكا للأخذ بالثأر.

عندنا وعندهم

هذا هو ما تعلمناه على أساتذتنا فى السربون، ولم أنس دروسهم كما لم أنس دروس أستاذى الدكتور طه حسين، بل وأضفت إلى كل ذلك دروسًا كثيرة حصلتها بنفسى عبر السنين، ولكن الظاهر أن مسائل الأدب والفن من الشاق الاتفاق فيها على رأى، فلقد تكون لبعض القصص التى كتبت قبل القرن التاسع عشر بعض مقومات القصة بالمعنى الحديث كما قد يكون فى مضمونها كثير من المعنى والعمق، ولكننا مضطرون فى مجال الأدب والفن إلى تحديد مصطلحاتنا على نحو يقينا اللبس لكى نقرب ما استطعنا فى أبحاثنا من منهج العلماء.

فمقالى الذى وردت فيه العبارة التى انتقدها أستاذى الدكتور طه حسين كنت أعالج فيها قضية القصة فى أدبنا العربى المعاصر ومن أين جاءنا هذا الفن، وذلك لأن الأستاذ يحيى حقى كتب أخيرًا كتابًا عن فجر القصة المصرية أكد فيه أن هذا الفن قد جاءنا فى أوائل هذا القرن من أوروبا، وكانت قصة زينب للدكتور محمد حسين هيكل أول قصة كتبت فى العربية

بالمعنى الفنى الحديث، وذلك بينما نشر الأستاذ فاروق خورشيد كتابًا بعنوان "فى الرواية العربية – عصر التجميع" قال فى مقدمته من المتعذر على التفكير العلمى أن يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث فى أدبنا العربى لا جذور له". وكتبت الدكتورة سهير القلماوى فى الجمهورية كلمة دعت فيها إلى دراسة تأثير أدبنا الشعبى فى فن القصص الحديث عندنا ودراسة تأثير فن المقامات القديمة والحديثة فى هذا الفن أيضًا. ثم تفضل الأستاذ محمود تيمور فأهدانى كتابًا له عن القصص فى أدب العرب "ماضيه وحاضره" كان قد فاتنى الاطلاع عليه. ووجدت الأستاذ تيمور يتحدث فيه عن فن القصص عند العرب القدماء وكيف كانت هناك وظيفة خاصة لما كانوا يسمونه بالقصاص، وكان يزاولها صاحبها فى المساجد، ثم أخذ الأستاذ تيمور يعدد أشكال القصص عند العرب القدماء من أمثال سائرة تدور على قصة إلى أيام إلى أساطير إلى قصص شعبى يختلط فيه النثر بالشعر، ولكنه يقرر مع ذلك أن قصة زينب قد كانت أول قصة عربية بالمعنى الفنى، حيث يقول: وأما القصص الفنى الذى يستوحى موضوعه من البيئة القومية أو من الحياة العامة فقد تخلقت صورته أول ما تخلقت فى صورة "زينب" للدكتور هيكل، وتوالت بعدها الأعمال القصصية شكولاً وألوانا، حتى بلغت تلك الذروة التى يزهو بها الأدب العربى الحديث ويتقدم بها ليثبت له مكانة كريمة فى معرض الأدب العالمى الرفيع.

أساس المشكلة:

وفى رأينا أن أساس هذه المشكلة هو أننا لم نبدأ بتحديد المفهوم الفنى للقصة بأنواعها كعمل أدبى يقوم على تصميم خاص وما لم نبدأ بهذا التحديد

فإننى أخشى أن ينطبق علينا قول القائل "كله عند العرب صابون" بل وأخشى أن نصبح كالبرجــوازى فى كوميديا موليير حيث أراد أن يتثقف وأن يدرس الأدب، فاستأجر أستاذًا يعلمه فنونه، وابتدأ الأستاذ بأن يحدثــه عــن تقســيم الأدب إلى شعر ونثر وعرف له الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى وأن النثر ما ليس كذلك. وإذا بالبرجوازى المسكين يصيح مبتهجًا: إذن لقد كنت أقــول النثر منذ ولدت وبذلك اعتقد أنه قد ولد أديبًا.

وفى رأيى أن اعتراف رائدين كبيرين من رواد القصة العربية فــى أدبنا المعاصر كيحيى حقى ومحمود تيمور، له وزنه الكبير فى حــل هــذه القضية، وذلك لأن المهم فيها ليس معرفة ما إذا كان العرب القدماء أو عرب القرن التاسع عشر قد كتبوا ما يشبه القصص أو لم يكتبوه وإنما المهم هو أن نبحث عمن تأثر بهم قصاصونا المعاصرون وبخاصة الرواد منهم، وهل كان تأثرهم بالمقامات أم بقصص بلزاك وموباسان وزولا وتشيكوف وتولســتوى وديستوفسكى وجوركى وغيرهم وبخاصة فى تصــميم القوالــب المختلفــة لقصصهم بأشكالها المختلفة؟ فأما هذه القصص وروحهــا فباســتطاعتنا أن نؤكــد أننا لم نعد نستعير هذا المضمون أو نقتبسه من أحد، وإنمــا يســتمده قصاصونا اليوم من داخل نفوسهم العربية الشرقية أو من واقع حياة شــعبهم ومجتمعهم المتميز بخصائصه الأصيلــة.

شكر وعهد:

وبعد كل هذا وفوق كل هذا أحب أن أشكر لأستاذى طه حسين لفتته الكريمة وأؤكد له ولجميع أساتذتى ولنفسى أننى لن أنسى ما حصلت من دروس، وأن زحمة العمل مهما اشتدت لن تدفعنى إلى التعجل فى شىء قبل الاستيثاق منه وإمعان النظر فيه. وبخاصة وأنا أحس بمسئوليتى الكاملة إزاء القراء وبخاصة الشبان منهم الذين يضعوننى بين أساتذتهم الثقات.

فن القصة بين العرب القدماء والغرب[٢]

تحدثت فى الأسبوع الماضى عن كتاب "فجر القصة المصرية" للأستاذ يحيى حقى الذى رأيناه يؤكد أن فن القصة قد وفد إلينا من أوروبا فى أوائل هذا القرن.

وها أنا أعرض اليوم لكتاب "فى الرواية العربية – عصر التجميع" للأستاذ فاروق خورشيد الذى يؤكد فيه معرفة العرب القدماء لفن القصة، ويعتبر قصصنا الحديث استمرارًا لفن قديم عرفه أجدادنا العرب.

بداية المقال[٣]:

يقف الأستاذ فاروق خورشيد على طرف نقيض من يحيى حقى حيث يقول فاروق فى مقدمة كتابه (من المتعذر على التفكير العلمى أن يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث فى أدبنا العربى لا جذور له).

ثم يأخذ فاروق بعد ذلك فى البحث عن هذه الجذور فى تراثنا العربى القديم من العصر الجاهلى حتى ظهور الإسلام وسيرة ابن إسحق كمرحلة أولى فى هذا البحث – واندفع فاروق خورشيد فى حماسة رائعة نحو تأكيد معرفة العرب منذ أقدم العصور لفن القصة، وكان الواجب يقتضيه أولاً أن يعرف الفن الذى يقصده ويضع حدوده حتى لا تختلط الأخبار والروايات والسير وأيام العرب والأساطير وما إليها بفن أدبى محدد هو فن القصة

(٢) كتاب معارك أدبية من ص ١٩٣ إلى ص ١٩٥.

(٣) إثبات كلمة بداية المقال بهذه الطريقة تعنى أن الدكتور مندور كان يملى مقالاته، وهذا ما أكدته زوجته الشاعرة السيدة ملك عبد العزيز أكثر من مرة.

بأحجامها المختلفة، وهو فن لم يظهر فى أوروبا نفسها ولم تكتمل مقوماتـــه الفنية إلا فى القرن التاسع عشر، ولم ترث أوروبا شيئًا ذا غناء فى هذا الفن النثـــرى عن أساتذتها اليونانيين القدماء أنفسهم.

ففيما عدا قصة الراعيين دافنيس وكلوويه للكاتب السفسطائى المجهول التاريخ لونجيس لم يصل إلينا شيء يمكن أن يسمى قصصًا نثرية عن اليونان القدماء ولا عن الرومان بالرغم من أنهم كانت لديهم كالعرب القدماء الأخبار والروايات والأساطير وأنباء الحروب.

وإذا كانوا قد اتخذوا من كل هذا مواد أولية لأعمالهم الأدبية الفنية فقد كتبوا هذه الأعمال شعرًا لا نثرًا فى صورة ملاحم أو مسرحيات أو قصــــائد. والشعر أسهل حفظًا وروايةً وتناقلاً فى عصور الرواية القديمة.

التراث القديم:

ولو أن فاروق خورشيد استهدف من كتابه تعريفنا بجانب من تراثنـــا العربـــى القديم ودراسته وتقييمه فى ذاته لما كان هناك محـــل لمراجعتـــه، ولاكتفينا بشكر جهده، وأما أن يحاول إقناعنا بأن هذا التراث القـــديم يكـــون فجر القصة العربية المعاصرة فهذا ما لم يقم عليه الدليل، فأغلب التراث الذى تحدث عنه قد أصبح من وثائق التاريخ أى من الماضى المنقطـــع الـــذى لا نحس اليوم بأنه مستمر التأثير فى إنتاجنا القصصى المعاصر، وكل ما هناك هو أن تراثنا الشعبى اتخذه ولا يزال يتخذه عدد من أدبائنا مادة أولية لبعض قصصهم أو مسرحياتهم، وبخاصة قصص ألف ليلة وليلة التى لا تعتبر مـــن التراث العربى الخالص وقصصها أبعد ما تكون عن المفهوم الحـــديث لفـــن القصة.

القالب والمضمون:

وعلى أية حال فأخذنا للقالب الفنى عن الغرب فى مجال القصة ليس فريدًا فى ذاته فقد أخذنا أيضًا قالب المسرحية دون أن نعتبره استمرارًا لفن خيال الظل الشعبى.

وليس فى شىء من هذا ضير، بل فيه كل الخير لأنه يدل على أننا قد أحسسنا بحاجتنا إلى قوالب جديدة تتسع لمضمون حياتنا النامية، وليس المهم فى القصص بل المهم فى محتواها وباستطاعتنا أن نسجل فى سرور التطور العام الذى أخذ يدفع فن القصة فى بلادنا إلى دراسة واقع حياتنا ومنابع القوة والضعف فيها وبناء عقلية أمتنا الحديثة على أساس من الوعى المستنير والفهم السليم لحقائق الحياة والمجتمع وسير الزمن وركب البشرية دائمًا إلى الأمام.

والدكتورة سهير:

والظاهر أن إخواننا أساتذة الأدب فى الجامعة قد أرادوا أن يزيدوا منهج البحث عن بذور القصة العربية الحديثة تحديدًا على نحو ما طالعنا فى كلمة نشرتها الدكتورة سهير القلماوى فى جريدة الجمهورية حيث قالت إنها تشرف على رسالتين للماجستير يسعى صاحب إحداهما إلى البحث عن بذور القصة العربية المعاصرة فى الأدب الشعبى الذى لا يزال حيًا مؤثرًا، بينما يبحث الآخر عن نفس البذور فى المقامات التى لا تزال حية كمقامات الحريرى والهمذانى وفى المقامات التى كانت أو يمكن الترجيح بأنها كانت لا تزال حية عندما أخذ فن المقامة يتحول إلى فن القصة الحديثة على يد محمد

المويلحى فى قصته "حديث عيسى بن هشام"، وقد ضربت الدكتورة سهير مثلاً لتلك المقامات الحديثة العهد بمقامات الشدياق واليازجى وغيرهما.

وفى رأينا أن مثل هذا البحث لا ينتج إلا إذا استطعنا أن نتحقق من أن كل هذا التراث قد كان حيًا حقًا وأنه قد أثر فعلاً تأثيرات يمكن أن نتتبعها عند رواد فن القصة الحديثة، ويخيل إلىّ أننا لن نستطيع وضع أيدينا على تلك المؤثرات إلا عند المخضرمين أدباء الأعراف فى فن القصة من أمثال المويلحى وحافظ إبراهيم فى ليالى سطيح وشوقى فى ورقة الآس أو مروج الذهب" وكل هذه لا يمكن اعتبارها قصصًا إلا تجوزًا، وأما القصة بمعناها الفنى الصحيح فإنها لم تكن امتدادًا لهذا التراث.

ونحن نقر يحيى حقى على اعتباره قصة "زينب" أول قصة عصرية فى أدبنا، ومن المعلوم أن هيكل كتبها وهو لا يزال طالبًا بباريس حوالى سنة ١٩١٠ ، وأنه قد كان فى كتابتها أبعد ما يكون عن المقامات وما تفرع عنها، وأقرب ما يكون إلى روح الرومانسية الفرنسية والقصص الفرنسى بل لقد جرؤ هيكل عندئذ أن يقيم قصته على عنصر الحب، وأن يجمع فى تعبيره بين العامية والفصحى غير مكتف بالنثر المرسل الفصيح فضلاً عن سجع المقامات.

لغة الأدب مرة أخرى(*)

تجددت فى هذا الموسم الثقافى أيضًا مشكلة اللغة التى يكتب بها الأدب. وهل يحسن أن تكون بالفصحى، أم لغة الحياة اليومية، وقد ثارت نفس القضية فى العام الماضى بمناسبة جائزة تمنح أو لا تمنح لقصة كتبت بالفصحى ولكن تخللتها أجزاء حوارية طويلة بين شخصيات شعبية كتبت بالعامية كما حدث فى قصة "الباب المفتوح" للدكتورة لطيفة الزيات عندما اختلف أعضاء لجنة التحكيم حول هذه القضية ثم فصل المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فيها عندما قرر أنه لا يرفض من حيث المبدأ أن تتخلل القصة بعض عبارات أو تراكيب عامية بل ولا بعض أجزاء حوارية قصيرة بالعامية، ولكنه يرفض أن تطول وتمتد الأجزاء الحوارية المكتوبة بالعامية حتى تشمل صفحات وصفحات وإن يكن القرار النهائى للمجلس قد كان رفض إعطاء الجائزة لهذه القصة.

ومشكلة المفاضلة بين العامية والفصحى فى الأدب واختيار الأديب إحداهما دون أخرى ليست خاصة بالجيل الجديد من الشبان، ولا هى وليدة فلسفة حياتنا العامة الجديدة التى تجمع بين الحرص على الاشتراكية التى قد تدعو إلى مخاطبة الشعب بلغته وتيسير الأدب له ثم الحرص على القومية العربية التى تعتبر اللغة الفصحى من روابطها الأساسية، وذلك بدليل أن الجيل السابق من أدبائنا الكبار قد تردد هو الآخر بين اللغتين عندما كان الاعتبار الفنى هو الأساس فى التردد والمفاضلة. فالأستاذ توفيق الحكيم كتب فى صدر حياته القصص والمسرحيات بالعامية مثل "العوالم" و "الزمار" ثم

(*) من كتاب معارك نثرية من ص ١٥٠ حتى ١٥٣.

عدل من العامية إلى الفصحى وبخاصة فى مسرحياته الكبيرة المعروفة اليوم باسم المسرحيات الذهنية. ومع ذلك فقد عاوده التردد مرة أخرى بعد الثـــورة الأخيرة عندما أخذ يكتب بعض المسرحيات الواقعية الاجتماعية الهادفة مثل مسرحية "الصفقة" ومسرحية "الأيدى الناعمة" ففى مقدمة مسرحية "الصـــفقة" يقرر توفيق الحكيم أنه قد لجأ فى كتابتها إلى ما يسميه باللغة الثالثة وهى لغة وسط بين العامية والفصحى، ومن الممكن أن تقرأ كما تقرأ الفصحى أو كما تقرأ العامية، وأن تكن عند إخراجها وعرضها على المســرح قـــد قــرأت بالعامية وأما الأيدى الناعمة فقد كتبها بالفصحى ولكنه وافق على أن تعرض بالعامية فقام الأستاذ يوسف وهبى فعلاً بنقلهـــا إلـــى العاميـــة وإخراجهـــا بالعامية. وفى آخر مسرحية نشرها هذه الأيام توفيق الحكيم باسم الطعام لكل فم نراه يعود فى المقدمة إلى الحديث عن اللغة الثالثة ليؤكد أنه الحل الـــذى استقر عليه رأيه وأخذ به فعلاً فى هذه المسرحية الجديدة.

وأما أديبنا الكبير الآخر الأستاذ محمود تيمور فإنه إذا كان قد كتـــب بالعامية أيضًا فى صدر حياته بعض القصص مثل "أبو على عامل أرتســـت" – فإننا نراه يعود إليها فينقلها إلى الفصحى ويعيد طبعها بالفصحى بعنـــوان "أبو على الفنان"، كما نراه يتخذ من هذه المسرحية السابقة حلاً عامًا لقضـــية اللغة بالنسبة إليه، فيكتب بعض قصصه الأخيـــرة مـــن نســـختين إحـــداهما بالفصحى والأخرى بالعامية، وينشر أحيانًا النصين فى كتاب واحد مثلما فعل فى قصة "شمروخ"، وإذا كان قد نشر آخر مجموعة لـــه مـــن المســـرحيات القصيرة بعنوان "خمسة وخميسة" فإننا نراه فى المقدمة التـــى كتبهـــا لهـــذه المجموعة يعد بنشرها قريبًا منقولة إلى الفصحى فى كتاب آخر يصدره قريبًا

ويبرر استخدامه للعامية بأنها تقرب المسرحية من واقع الحياة المصرية من الشعب عندما تكون شخصياتها وموضوعها منتزعة من واقع الحياة المعاصرة وذلك عند تمثيلها.

وفى موسمنا الثقافى الحاضر أثيرت هذه المشكلة من جديد بمناسبة عرض الفرقة القومية لمسرحية شكسبير الخالدة "تاجر البندقية" فى ترجمتها القديمة تاريخًا وأسلوبًا التى قام بها شاعر القطرين المرحوم خليل مطران فى أوائل هذا القرن. وذلك بعد أن عرضت نفس الفرقة فى الموسم السابق تراجيديا شكسبير العاتية "مكبث" بترجمة خليل مطران أيضًا، كما أن هناك فكرة انتقلت إلى مجال الإعداد فعلاً لقيام بعض فرق مسرح التليفزيون بتمثيل مسرحيات لشكسبير من ترجمة مطران أيضًا وهما مسرحية عطيل ومسرحية هاملت. فكثير من النقاد يرون بحق أن لغة خليل مطران القديمة المسرفة الرصانة، والغرابة والتعقيد لم تعد صالحة لعصرنا وبخاصة لمسرحنا الذى أخذ يخاطب الشعب كله فيجد هذا الشعب مشقة كبيرة فى فهم وتذوق مثل هذه اللغة والإحساس بها فضلاً عن ثقل وقعها على المثقفين أنفسهم عندما يسمعونها وإن جاز أن يتذوقها خاصتهم عند القراءة بل ولاحظوا أيضًا أنها ترجمات تفتقر إلى الدقة والأمانة والنفاذ إلى بعض معانى شكسبير العميقة وسخريته الذكية النافذة.

ومن المعلوم أن الأستاذ ميخائيل نعيمة قد انتقد منذ نصف قرن فى كتابه "الغربال" ترجمة مطران لتاجر البندقية، وأوضح عددًا من أخطائها وتقعرها اللغوى مستندًا إلى النص الإنجليزى الأصلى بحكم أن نعيمة يجيد اللغة الإنجليزية إجادة تامة، بفضل إقامته فى المهجر الأمريكى سنين طويلة

ودراسته فى جامعاتها، بينما مطران لم يكن يعرف غير الفرنسية التى ترجم عنها شكسبير. وفى الأيام الأخيرة عاد الدكتور لويس عوض فأوضح هو الآخر نفس الحقائق وضرب لها العديد من الأمثلة وآخذ الفرقة القومية لتقديمها هذه المسرحية عن ترجمة مطران، ولم يكن فى ختام مقاله قد حذر من أن تستبدل فرقنا المسرحية ترجمة خليل مطران القديمة بالترجمة التى تقوم بها الجامعة العربية الآن بإشراف الدكتور طه حسين لمسرحيات شكسبير كلها وهى ترجمة لا يرى فيها الدكتور لويس عوض ما يفضلها على تراجم مطران القديمة بل يراها أسوأ منها. ولعله يقصد بذلك إلى إعادة ترجمة مثل هذه المسرحيات الفريدة مرة ثالثة أكثر دقة وأمانة وفهمًا لروح العصر وتطور اللغة.

على أننا إذا كنا نوافق ميخائيل نعيمة ولويس عوض على نقدهما لترجمات مطران القديمة عصرًا وأسلوبًا لمسرحيات شكسبير فإننا لا نستطيع بحال أن نقر النقد الذى وجه لترجمة مسرحية الحضيض لجوركى التى قام بها الأستاذ فؤاد دوارة إلى الفصحى أيًا كان نوعها فى ترجمتها الجديدة، ومسرحية "الخال فانيا" لتشيكوف التى ترجمت إلى الفصحى السلسة أيضًا، وقدمتها الفرقة القومية بنجاح بالغ الروعة. فالنقد الذى وجه إلى هاتين المسرحيتين قد كان ضد استخدام الفصحى أيًا كان نوعها فى ترجمتها والمطالبة بضرورة استخدام العامية فى المسرح جميعه وبخاصة فى ترجمة المسرحيات الواقعية العالمية بدعوى تقريبها من عقول وقلوب المشاهدين والمحافظة على طابعها الواقعى. فنحن نرفض هذه الدعوة لأن الواقعية المطلوبة فى الأدب ليست واقعية اللغة بل واقعية النفس البشرية وحقيقة

الحياة الاجتماعية والأخلاقية، التى صورها الأدب، والأديب الكبير لا يستنطق لسان مقال شخصياته بل يستنطق لسان حالها ويعبر عن لسان الحال هذا باللغة التى يحس أنها أكثر قدرة على هذا التعبير مع المحافظة على سلاسة هذه اللغة وقربها من عقول وقلوب الجمهور، ومن المؤكد أن اللغة الفصحى السهلة لم تعد بعيدة عن عقول وقلوب جمهورنا بعد أن أخذ التعليم والثقافة ينتشران انتشارًا واسعًا بين هذا الجمهور الذى يفهم ويحس اليوم لغة الصحافة السهلة مثلاً عندما يقرأها بل وعندما تُقرأ له.

وإذا تركنا الاعتبارات السياسية والقومية جانبًا مؤقتًا لنقتصر على الناحية الفنية الخالصة فإننا نستطيع أن نؤكد أن الفصحى السهلة بألفاظها وتراكيبها أكثر قدرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر العميقة بحكم ثرائها وضخامة تراثها إذا قيست بالعامية التى ظل التعبير بها قاصرًا على ضرورات الحياة المادية والنفسية والثقافية الفقيرة نتيجة لفقر شعبنا فى جميع تلك النواحى خلال قرون الظلام والتخلف الماضية.

أسرار الكتابة وهبة الأسلوب[٤]

سئل يومًا كاتب كبير عن العلاقة بين اللفظ والمعنى، وأيهما أجدر بالعناية، وأخلق بالتقدير، فلم يجد جوابًا خيرًا من أن يسأل هو الآخر بدوره: وأيهما أفعل فى القطع من شفرتى المقص – السفلى أم العليا.

وليس من شك فى أن هذه الإجابة بالغة اللباقة، لكنها فى الحق لا تفصح عن العلاقة الدفينة بين اللفظ والمعنى، كما أنها لا توضح شيئًا من أسرار الكتابة، وهبة الأسلوب.

اللغة هى المادة الأولية للفكر والإحساس، وهى بمثابة الألوان للتصوير والرخام للنحت، بل لا شك أنها ألصق بموضوع الكتابة من هذه المواد الأولية بموضوع فنونها، وذلك لأن الفكرة أو الإحساس لا يبرزان إلى الوجود حتى يسكنا إلى اللفظ، وكثيرًا ما تكون المشقة فى إخضاعهما له، ولكم من مرة نلمح المعنى، أو نرهص بالإحساس، ثم لا نزال نشقى بهما حتى نستطيع أن نصوغهما فى ألفاظ، فتوضح من معالمها، ونخرجهما من الضباب إلى الضوء.

على أن هيمنة الكاتب على الفكر والإحساس، وقدرته على إخضاعهما للفظ، لا يعطياننا أسرار الكتابة، وخصائص هبة الأسلوب، وإنما هما نقطة البدء.

فالكاتب الجيد يمزج بين مادة الفكر ومادة الإحساس، ولا يجعل منهما مصدرين مختلفين إذ يمر عنده الفكر بالإحساس، والإحساس بالفكر، حتى ليصح أن يقال: إنه يفكر بقلبه ويحس بعقله، وإذا كان هناك خطر على

---

(٤) من كتاب معارك أدبية من ص ٢٤١ إلى ص ٢٤٤.

الكاتب من جفاف الفكر، فإن هناك أيضًا خطرًا جسيمًا من (طرطشة) العاطفة، وإلى جوار منطق العقل يجب أن نذكر منطق الشعور، وأن يكن المنطقان متفاوتين فى الروابط والنسب.

والكاتب الجيد لا يسعى إلى الإفحام، ولا الإثارة العاطفية الموقوتة، وإنما يسعى إلى الإقناع، فباستطاعتك أن تلزم الغير الحجة، وأن تفحمه بالصمت، ولكن دون أن تقنعه، وباستطاعتك أن تثير مشاعره، وتلهب عاطفته، ولكن دون أن تخلف فى نفسه أثرًا باقيًا، أو أن تبعث حركة تنمو مع الزمن، وعلى العكس من ذلك يستطيع الكاتب الجيد أن يقنع، فإذا به قد استحوذ على ثقة القارئ، وإذا به قد أعطاه مادة باقية، يزكى بها تفكيره، ويجدد إحساسه، والكاتب الجيد يصل إلى هذا الإقناع بأن يُشعر القارئ أنه قد أضاء فى نفسه مظلمًا، أو أعانه على اكتشاف مخبوء فيها، وأنه لم يلقنه شيئًا، ولا أقحم عليه شيئًا، حتى نراه يصيح جهرًا أو همسًا بما يفيد أنه قد كان يحس فى غموض بما يقول.

والكاتب الجيد لابد من أن يمتلك إحدى صفتين، إذا فقدهما معًا فقد هبة الأسلوب، وهاتان الصفتان هما: روح الشعر وروح الدعابة، وروح الشعر هى ذلك الأثير الذى يجرى فى مادة الفكر والإحساس، فإذا بها فى خفة القطن المندوف، وأما روح الدعابة فأشق إدراكًا، وذلك لأنها غير الإضحاك وغير السخرية وغير التهكم – فالإضحاك لعب بالألفاظ وجمع للمتناقضات، ومصادمة بالمفاجآت، وصرف للفكر عن مجراه العادى، وبالجملة خروج على آلية التفكير، وهدفه تقويم ذلك الخروج. والسخرية انتقام من الحياة، تجنح إليها النفوس عندما يعوزها الانتقام السافر، أو نحس

فيها سلاحًا أمضى، وبلسمًا أشفى، ولكم تخفى السخرية من دموع، ولكم تقطر مرارة. والتهكم هجوم جارح مجابه، سهامه التحقير والحط من القيم وقلب النسب والأوضاع – وأما الهيومر فروح دعابة لطيفة نافذة، قد نستطيع تقريبها إلى القارئ بأن نضرب لها مثلاً ما قاله "فيجاورو" فى رواية الكاتب الفرنسى الشهير "بومارشيه" عندما أخذ يقص تاريخ حياته البائسة منذ أن كان خادمًا إلى أن أصبح حلاقًا فقال: "وأخيرًا حملت على كتفى "عدة الحلاقة" وطرحت الخجل فى عرض الطريق، إذ رأيته ثقيلاً على من يمشى على قدميه"، فهذه الروح اللطيفة التى تعبر على هذا النحو عن المعنى الشعبى المعروف القائل بأنه لا عيب ولا خجل من مزاولة أى عمل كان، وإنما العيب والخجل من أن نعيش عالة على الغير، أو أن نلجأ إلى طرق غير شريفة -- هذه الروح هى التى تسمى فى اللغات الأوروبية بالهيومر، وفى اللغة العربية يمكن ترجمتها بروح الدعابة التى تكسب الأسلوب نفاذًا أمضى من الضوء، وأخف من الحرارة.

هذه هى الخصائص النفسية لهبة الأسلوب، ومن البين أن تحقيقها يتطلب ملكة لغوية لا تقف عند الإلمام بمعانى الألفاظ وتراكيب الجمل، بل تمتد إلى الإحساس باللغة، وذلك لأن الألفاظ أرواح يجب أن تدرك، ولعل هذا الإحساس يتضح بنوع خاص فى اختيار الصفات، وفى طريقة استخدامها إن قسطًا وإن إسرافًا، والكاتب الفج محمول على المبالغة، بينما النضوج اتزان من غير ضعف، وقوة من غير إسراف لفظى، كما أن من الصفات ما يستعمل لا للتمييز شىء عن شىء كالأبيض والأسود، بل لإظهار خصائص الموصوف كقولنا: الله الخالد الباقى، إذ لا نقصد بهاتين الصفتين تمييزه جل

جلاله عن إله غير خالد ولا باق، وإنما نقصد إيضاح خصائصه، كما أن من الصفات ما استعمل لمجرد إظهار الدرجة، حتى لنراها تجتمع إلى أضدادها في نحو قولنا: جميل جمالاً بشعًا أو مخيفًا.

ومقياس الجودة في صناعة الكتابة، لأن الكتابة صناعة كغيرها من الصناعات – هو أن تكون الصنعة محكمة إلى حد الخفاء حتى لتلوح طبيعية، وهذا معنى السهل الممتنع، وأوضح ما يكون ذلك في موسيقى الجمل، فهناك موسيقى واضحة كاللون الفاقع تسهل محاكاتها، وهذه ليست بأعمق الموسيقى ولا خيرها، ولا أشدها أصالة، بدليل أن محاكاتها سهلة ميسورة على نحو ما نرى في السجع، وأما الموسيقى العميقة فهي موسيقى النفس لا موسيقى اللفظ، وهي كثيرًا ما تخفى على القارئ العادي، ولكنها دائمًا أصيلة تعز محاكاتها، وتفعل في النفس فعلاً لا يعيه غير القليل من القراء. وليس من شك في أن للنثر وزنًا وإيقاعًا مادام الكلام لابد أن ينقسم بطبيعته إلى وحدات، وهم يدرسون في أوروبا موسيقى النثر كما يدرسون أوزان الشعر، ويرجعون تلك الموسقى إلى الكم والإيقاع والانسجامات الصوتية.

ومن البديهي أن كل هذه الخصائص النفسية واللغوية تتطلب من الكاتب الجيد أصالة عميقة، ومن هنا يتضح إلى أي حد يبعد أسلوب الذاكرة عن الجودة، ومن الملاحظات أن كتاب الذاكرة لا يفقدون الأصالة فحسب، بل يذهبون برونق التعبير، إذ تراهم يتعاملون بالألفاظ الناصلة، وكأنها العملة طمسها النحات من كثرة التداول وأخطر من كل ذلك انحرافهم بالفكر والإحساس عن مجراهما الطبيعي تمهيدًا للجملة المحفوظة أو بيت الشعر المروي اللذين يريدون إقحامهما فيما يكتبون، وتلك آفة يجب أن تحارب.

وعلى العكس من ذلك الكاتب الأصيل، فهو لا يقنع بأن يعبر بأسلوبه الخــاص، بل نراه – أحيانا كثيرة – لا تطمئن نفسه إلى أنها قد استنفدت كل ما بها من معنى إلا إذا احتفظ لهذا المعنى بأصالته كاملة، ولما كانت النفوس الكبيرة كثيرًا ما تبدو لنا أنها قد أخذتها نزوة من نزوات الفكر، فخرجت عن سياقها المألوف، وصدمت أعصابنا فأيقظتها من سباتها، فكذلك الأمــر فــى وسائل التعبير، فنزوة الفكر لا تطمئن إلا إلى مثلها فى اللغة، وهذا هو مــا يسميه الغربيون بكسر البناء اللغوى، وفى القرآن الكريم ذاته أمثلــة عديــدة لذلك نكتفى منها بقوله تعالى "فأوجس فى نفسه خيفة موسى" إذ نــراه يقــدم الضمير على ما يفسره. وفى الحق أن الصحة اللغوية بمعناهــا الــدارج لا يصدر عنها إلا أسلوب مسطح لا جدة فيه ولا رونق له، ولعل هذه الملاحظة تدخل فى المجال الإنسانى العام الذى يحس أن الكمال المطلق بالمعنى الدارج ممل فى ذاته، وأنه لابد من النتوء ولو من حين إلى حين، وذلك ما دام هــذا النتوء صادرًا عن أستاذية وعن وعى لا جهل.

فى الرواية المصرية

(٧) ليالى سطيح والقصة الاجتماعية.

(٨) نداء المجهول والأدب الواقعى.

(٩) دعاء الكروان ومشاكل الواقع.

(١٠) زهرة العمر وحياتنا الثقافية.

(١١) إحسان عبد القدوس.

(١٢) الأدب وقضية الحرية.

(١٣) دعنى لوحدى بين زفايج وإحسان.

(١٤) حول طريق العودة.

(١٥) حافة الليل.

(١٦) يحيى حقى ناقدًا.

(١٧) المازنى قصاصًا.

(١٨) معركة القصة بين المؤيدين والمعارضين.

(١٩) الفن القصصى وتجارب الشباب.

"ليالى سطيح" والقصة الاجتماعية[٥]

وأما العمل الأدبى الذى يستحق أن يفرد له مكان فى تاريخ فنون الأدب النثرى فى عصرنا الحديث فهو بلا ريب كتاب "ليالى سطيح"، وذلك لأنه يعتبر من طلائع القصة الاجتماعية. وهذا النوع من القصص قد كان أسبق إلى الظهور فى أدبنا الحديث من غيره من أنواع القصص لعدة ظروف سياسية واجتماعية وثقافية.

أما الظروف السياسية فتتلخص فى نكبة مصر بهزيمة الثورة العرابية واحتلال الإنجليز لبلادنا، مما دعا مفكرينا إلى أن يمعنوا النظر فى الآفات التى كانت تنخر فى حياتنا وتسبب ضعفنا وتخلفنا وهزيمتنا، فراح كل مفكر يبحث فى ناحية من النواحى. فقاسم أمين ينشر منذ عام ١٨٩٩ سلسلة من المقالات عن تحرير المرأة، فى نفس الوقت ينشر أحمد فتحى زغلول سلسلة أجزاء من كتاب للكاتب الفرنسى "أدمون دى مولان" عن "سر تقدم الإنجليزى السكسونيين" ثم يجمع كل منهما مقالاته فى كتاب، ويصدر أحمد فتحى زغلول كتابه بمقدمة مسهبة عن تأخر المصريين وأسرار هذا التأخر فيقول "نحن ضعاف أمام الغرب: ضعاف فى الزراعة.. ضعاف فى الصناعة.. ضعاف فى التجارة.. ضعاف فى العلم.. ضعاف فى العزيمة.. ضعاف فى الألفة والمودة.. ضعاف فى النخوة والشعور الدينى.. ضعاف فى الجامعة القومية.. ضعاف فى الخيرات.. ضعاف فى طلب الحقوق وأداء

---

(٥) من كتاب قضايا جديدة فى أدبنا الحديث. دار الآداب بيروت يناير ١٩٥٨ من ص ٤٨ إلى ص ٥٨.

الواجبات.. ضعاف فى حفظ ما ترك الآباء.. ضعاف فى التحصيل.. ضعاف حتى أصبحنا نرجو كل شيء من الحكومة.

ويوحى كتاب أحمد فتحى زغلول عن سر تقدم الإنجليز السكسونيين ومقدمته إلى أحد مفكرينا – ولعله كان أيضًا من رجال القضاء وهو المرحوم محمد عمر – بكتابة كتاب مماثل فى منهجه مضاد فى اتجاهه وهو كتاب "حاضر المصريين وسر تأخرهم" الذى أصدره عام ١٩٠٢ فى نحو ٣٠٠ صفحة صور فيها أوجه الضعف التى يشكو منها المجتمع المصرى وقدم له فتحى زغلول أيضًا بمقدمة مركزة تؤيد ما جاء فى الكتاب. وقد قسم المؤلف المجتمع المصرى إلى ثلاث طبقات: غنية ومتوسطة وفقيرة، وأخذ يبحث فى كل عن العيوب التى تخصص بها والعلاج الذى يراه لكل عيب. ويقول زميلنا الدكتور عبد اللطيف حمزة فى كتابه عن الصحافة والأدب فى مصر أن المستشرق الفرنسى هنرى بيريس هو الذى لفت النظر إلى هذا الكتاب فى مقال له بالمجلد الحادى عشر من مجلة "المكشوف" العدد ٣٩٢ سنة ١٩٤٥.

وأما الظروف الاجتماعية التى دفعت مفكرينا وأدباءنا نحو النقد الاجتماعى فقد تولدت من احتكاك الحضارتين الغربية والشرقية فى بلادنا ابتداء من مطلع القرن التاسع عشر. وقد ولد هذا الاحتكاك النقد الاجتماعى فى اتجاهين متضاربين متصارعين. ففى ضوء حضارة الغرب وروحها العقلية النقدية أخذ مفكرونا يتنبهون إلى ما كان قد تراكم فى حياتنا من تقاليد وعادات ومعتقدات وخرافات طافت على حياتنا منذ عصور الظلام العثمانى والمملوكى كالشعوذة والاعتقاد فى الأولياء والأضرحة والزار والحسد وما إلى ذلك من آفات. ومن جهة أخرى أخذت الحضارة الغربية

تبهرنا ببريقها وتجذبنا بتفوقها. ولما كان من الأسهل محاكـاة القشـور دون اللباب والأخذ بالظواهر دون الجواهر، فقد كان من الطبيعى أن يكون أول ما يتسرب إلينا مـن حضارة الغرب بعض تلك المظاهر والقشور على حساب كثير من تقاليدنا الدينية والأخلاقية الكريمة السمحة، فانتشرت بدع الأزيـاء والخمور والقمار والندوات الخليعة، مما أثار المحافظين ودفعهم إلى المغالاة فى محاربة الحضارة الغربية دون تمييز بين ما فيها من نافع وضار، حتـى رأينا أحد عظمائنا وهو المرحوم طلعت حرب يعـارض دعوة قاسم أمـين إلى تحرير المرأة معارضة عنيفة فى كتابه "تربية المرأة" الذى يرد فيه على كتاب "تحرير المرأة".

وأما الظروف الثقافية فترجع هى الأخرى إلى اتصالنا بثقافة الغـرب وآدابه، وتنبهنا إلى فنون من الأدب لم تعرف أو لم تزدهر فى تراثنا العربى القديم مثل فنى المسرحية والقصة، والذى لا شـك فيـه أن دعـوة أدبائنـا ومفكرينا إلى الاستفادة من آداب الغرب وفنونه قد أثرت فى الغالبية العظمى لأدبائنا حتى ولو لم يكونوا يعرفون أو يجيدون لغة أجنبية. وإذا كنا نعتبـر حافظ إبراهيم من شعرائنا التقليديين، فإن الدعوة إلى الأخـذ عـن الغـرب والخروج عن دائرة التقاليد الأدبية التى تحجرت عند العرب قد وصلته بـل وأثارته واستحوذت على لبه على نحو ما نحس فى قوله:

آن يا شعر أن تفك قيـودًا   قيدتنا بها دعاة المحـال

فارفعوا هذه الكمائم عنـا   ودعونا نشم ريح الشمال

وريح الشمال التى يحرص "حافظ" على أن يشمها هى بلا ريب أدب الغرب الذى رأيناه يتجه إليه أيام محنته محاولا أن يجد فيه تعبيرًا عن البؤس الذى يشقى به ويختار لهذا التعبير تلك القصة الضخمة التى فى عنوانها نفسه ما يتجاوب مع حالته النفسية، وهى قصة "البؤساء" التى تتبع هى الأخرى آفات المجتمع وتكشف عنها وتثير ضدها النفوس.

كل هذه الظروف مجتمعة كانت خليقة بأن تدفع الأدباء كما دفعت جمهرة المفكرين نحو النقد الاجتماعى. وإذا كان هذا النقد قد وجد مجالاً أول الأمر فى مقالات الصحف ومجلاتها الإصلاحية وبخاصة فى صحيفتى "المؤيد" "واللواء"، فإنه ابتدأ يتخذ أيضًا القصة صورة أدبية له. فرأينا محمد المويلحى ينشر تباعًا فى "مصباح الشرق" التى أسسها والده إبراهيم المويلحى فى سنة ١٨٩٨ قصته الاجتماعية المعروفة باسم "حديث عيسى بن هشام" وعيسى بن هشام هو محمد المويلحى ذاته الذى يقص المؤلف على لسانه كيف أنه "رأى فى المنام كأنه فى صحراء الإمام يمشى بين القبور والرجام فى ليلة زهراء قمراء يستر بياضها نجوم الخضراء ... إلخ". حتى انتهى إلى قبر نهض منه أحد باشوات عصر محمد على وصحب عيسى فى رحلة طويلة خلال العاصمة يقارن بين ما آلت إليه الأخلاق والعادات ونظم الحياة وبين ما كانت عليه فى عصر محمد على، وينتقد بيئات المجتمع المصرى المختلفة بروح محافظة تحن إلى القديم فى أغلب الأمر.

وإذا كان حافظ قد تأثر فى شعره تأثرًا أكيدًا واضحًا بمحمود سامى البارودى فإنه قد تأثر بلا ريب بمحمد المويلحى "وحديث عيسى بن هشام" فى نثره وفى "ليالى سطيح"، وكل ذلك فضلاً عن تأثر الجميع بشعراء

العرب وناثريهم القدماء أمثـــال الصاحب بن عباد والحريرى والهمذانى وابن زيدون.

ومع ذلك فأنا أخالف كل المخالفة من يزعمون أن "ليالى سطيح" هى مجرد محاكاة "لحديث عيسى بن هشام" وإن تكن هذه المحاكاة ممكنة تاريخيًا، لأنه وإن يكن "حديث عيسى بن هشام" قد نشر فى كتاب سنة ١٩٠٧ ، بينما نشر كتاب "ليالى سطيح" سنة ١٩٠٦ إلا أن حافظ إبراهيم قد طالع بلا ريب أو استطاع أن يطالع "حديث عيسى بن هشام" فى المقالات المسلسلة بجريدة "مصباح الشرق"، بل لقد ضمن حافظ إبراهيم "ليالى سطيح" فصلاً كـــاملاً من "حديث عيسى بن هشام"، وذلك ابتداء من ص ٤٧ من "ليـــالى ســـطيح" حيث نطالع وصف المويلحى لقصر إسماعيل. وينبهنا حافظ نفسه إلى أن هذا الوصف للمويلحى حيث يقدم له بقوله "هذا قصر إسماعيل" الذى يقـــول فـــى وصفه صاحب "عيسى بن هشام" ثم يورد بعد ذلك الوصف برمته، ولكن هذا التضمين ليس هو الوحيد فى "ليالى سطيح" التى ضمنها حافظ مقالاً بأكمله لصاحب المؤيد بعنـــوان "السياسة الضعيفة والعنيفة عن مأســـاة دنشـــواى، وضعف الإنجليز أمام الوطنية المصرية وانقلاب هذا الضعف إلى عنف" كما ضمنها فى ص ١٣٦ وما بعدها مقالاً آخر للمويلحى الكبير أى لإبـــراهيم المويلحى عن فساد المجتمع، ذلك الفساد الذى دفع الإمام محمد عبده إلى مـــا يشبه اليأس من مجتمعنا المصرى حينئذ، فقال قولته المشهورة: "هذه الأمـــة حياتها فى موتها".

"ليالى سطيح" ليست إذن مجرد محاكاة "حديث عيسى بن هشام"، كما أنها ليست مجرد وصف للألفاظ وإظهار للمهارة اللغوية وحفـــظ مفـــردات

اللغة، ووسائل تعبيرها العتيقة، بل هى أقرب ما تكون إلى القصة الاجتماعية، أو إلى الشريط الاجتماعى الذى يستعرض فيه حافظ مشكلة من مشاكل عصره فى كل ليلة من تلك الليالى، وقد اختلطت هذه المشاكل أحياناً كثيرة بمشاكل حافظ الشخصية ومآسى حياته ومواضع اهتمامه واتضحت فى هذا الشريط آراء حافظ واتجاهاته بل وخصائص روحه الشعرية حيناً، والفكهة حيناً آخر.

وهيكل القصة العام يقوم على نزهات كان يخرج إليها الكاتب كل مساء منفرداً أو مع من يلقى من الصحاب أو عابرى السبيل إلى مكان على ضفاف النيل يلقى فيه سطيح – ذلك العراف العربى القديم – ويدور بين الكاتب ومن معه وبين سطيح حوار حول إحدى المشكلات التى يحسمها سطيح بثاقب فكره، فتلك مشكلة الجفوة التى طرأت بين المصريين وإخواننا السوريين واللبنانيين النازحين إلى مصر حيناً، وتلك مشكلة المجد الأدبى وحظ شوقى منه وظروف هذا الحظ حيناً آخر، وتلك حركة التمرد فى السودان ودسائس الإنجليز فيه ونكبة حافظ ورفاقه من الضباط والجند فى ذلك التمرد حيناً ثالثاً، وذلك رأى حافظ فيما انحدرت إليه الصحافة من نهش الأعراض بسبب الحرية التى منحها لها عن قصد سئ كرومر فى فترة من الزمن، ثم لوحات عديدة عن الحياة فى الأسواق والمتاجر والملاهى، ونقد لعدد من مظاهر تلك الحياة، وموازنة بين فوضى الحكم التركى وفساده، وحكم الأسرة العلوية الطاغى، ومظاهر الحضارة والتنظيم المزيفين فى عهد الاحتلال البريطانى، وهو نقد يخيل إلينا أن حافظ قد استطاع تركيزه على

أقوى نحو فى أبياته التى ساقها فى هذا الموضوع من الكتاب وهى قوله مخاطبًا كرومر:

لقد كان فينا الحكم فوضى فهذبت حواشيه حتى بات ظلما منظمًا
تمن علينا اليوم أن أخصب الثرى وأن أصبح المصرى حرًا منعمًا
أعد عهد إسماعيل جلدًا فأنى رأيت المن أنكى وسخرة والما
عملتم على عز الجماد فأغنيتم طينا وأرخصتم وذلنا دمًا

ونستطيع أن نضرب مثلاً للوحاته الفنية الدقيقة بوصفه لأحد التجار فى السوق واحتياله على الريفيين حيث يقول "وكان كيسهم إذا ظفر بقدم من أقدام الريف، حط عليه بأنواع الدهاء، ثم واثقة على أن يطرفه بأنفس ما عنده حتى يثلج الرجل إلى قوله. فإذا علم أنه سكن إليه بهره بطائفة من ألفاظ الثناء قد خزنها فى رأسه وأخرها لوقتها، فلا يكاد المسكين يفيق من نشوة الفرح لما سمع من الإطراء حتى يعاجله الخبيث بتعليق سلة فى عنقه مشفوعة بسلة فوق رأسه معززة بثالثة تحت إبطه، فلا يبرح الحانوت حتى تبرح الدراهم مخبأها، فيخرج وقد انتفخت أوداجه بكثرة هذا النفاق، وهبط كيسه من فرض ذلك الإنفاق".

ومن تصويره البيانى الساخر قوله "وقف الشريكان شرقى وغربى أمام المرآة وفى يد الغربى قطعة من الذهب فقال شريكه الشرقى وقد تلطف:

ألا تعطينى قسمى من تلك التى بيدك .. فقال الغربى: أما وقد أردت القسمة، فاعلم أن التى بيدى هى لى وتلك التى تراها فى المرآة هى قسمك (نصيبك)". ليوضح حقيقة اشتراك المصريين فى حكم السودان.

ونحن كما قلنا لا نعدم فى "ليالى سطيح" العثور على قسمات من تلك الروح الفكاهية اللطيفة التى اشتهر بها حافظ فى حياته الخاصة وفى مجالس الأدب وذلك مثل تعريفه رفيقه بقصر شاهداه وبصاحب هذا القصر حيث يقول: "إنه قصر لغنى همه الجمع وشيمته المنع فهو لا يخشى المعرة، ولا يعرف سبيل المبرة، وقد بلغ من حرصه على الدانق والحبة أنه إذا أغلس استصبح فى داره بالنجوم لذلك لا ترى فى فنائها قنديلاً ، ولا يعرف الطارق إلى طريقها سبيلاً ".

وتصل به روح الدعابة الساخرة قمتها عندما يضيف إلى ما سبق من وصف هذا البخيل قوله شعرًا:

فلو يستطيع لتقتيره تنفس من منخر واحد

وفى الكتاب فوق ذلك كثير من الصور البيانية التى أحسبها مبتكرة أصيلة مثل وصفه لانقشاع الظلمة فى بطء بقوله:

وإذا الظلمة تنجلى عن أطراف السماء انجلاء الخضاب عن القذال الأشيب

وفى الكتاب فوق كل ذلك فقرات كثيرة أشبه ما تكون بالاعترافات الشخصية والتعبير عن أشواق الروح التى عاناها حافظ رحمه الله. ومن أخص تلك الأشواق التطلع إلى الأمن والاستقرار والتخلص من الخوف والقلق وذل الحاجة مثل قوله لمحاوره "أنت تعلم أنه ما من الله على خلقه بنعمة هى أولى بالشكر وأحق بالذكر من نعمة الأمن فقال تعالى معددًا آلاءه

على قريش (فليعبدوا رب هذا البيت الذى أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف) فجعله سبحانه وتعالى نعمته الكبرى ومنته العظمى، فمن بات منا آمنًا فى سربه كان حقيقًا أن لا يغفل طرفة عين عن الشكر".

هذه هى "ليالى سطيح" التى يظنها البعض أحيانًا محاكاة عظيمة لحديث عيسى بن هشام ويراها آخرون مجرد إنشاء لغوى خال من كل مادة فكرية أو عاطفية أصيلة، مع أنها فى الحقيقة تقف فى صف طلائع فن أدبى رفيع وهو فن القصة الاجتماعية، ومع أننا لا نزال نجد فى مطالعتها لذة عظيمة وعاطفية وجمالية لا شك فيها.

وإذا كان هناك ما يبدو مأخذًا على ليالى سطيح فهو التزمت فى اختيار الألفاظ والإسراف فى الحرص على الجزالة، وتلك مشكلة قل من استطاع التخلص منها من جيل حافظ من الأدباء التقليديين، بالرغم من أن الشعر كان البارودى قد استطاع أن يخلصه بقسوة قاهرة من الزخارف اللفظية السقيمة.

وإنه لمن الطريف أن نلاحظ أن حافظ إبراهيم الذى دعا إلى التجديد فى الشعر، "وتنسم ريح الشمال" دعوة نظرية لم يستطع أن يحققها عملاً فى شعره بسبب وطأة التقاليد الأدبية وصعوبة التخلص منها فى بيئة كانت المحافظة الأدبية لا تزال مسيطرة عليها – من الطريف أن نلاحظ أن حافظ هذا قد فطن أيضًا إلى مشكلة اللغة وضرورة العمل على المقاربة بين لغة الحديث ولغة الكتابة، وقد دعا هذه الدعوة فى ليالى سطيح ذاتها حيث نراه يستعرض أسرار مجد دول الغرب فيقول: "انظر فى تاريخ دول الغرب وأمعن قليلاً فى البحث عن أسرار مجدها تجد سر ارتقائها فى تضافر كتابها

على بث روح التأثير فى نفوس العامة بما يزخرفون لهم من الأحاديث، وقد ساعدهم على ذلـك أن الناس هنالك يكتبون باللسـان الـذى بـه يتكلمـون فتتسرب إلى نفوسهم معانى الشاعر وتمتزج بأرواحهم روح الكاتب وإن كانوا لا يشعرون".

وأما العرب فإنه يرى أن "أصل البلاء الذى استعصى معـه الـدواء عندهم أن لهم لسانين تناكرا حتى تنافرا، اختصوا أولهما بـالكلام وجعلـوا الثانى من نصيب الأقلام فمنع اعوجاج هذا من استقامة ذاك ودفع حاملها فى سوء الخلط والارتباك فكم ترددت بينهما حيرة الشاعر وأشفقت من العثـار براعة الناثر. إذا أرضى الشاعر لسان الكلام أغضب لسان الأقلام، وإذا نزع الكاتب إلى محاسنة العامة جره ذلك إلى مخاشنة الحامة".

وقد كان نصيب هذه الدعوة من حافظ نفسه هو نفس النصيب الـذى صادفت دعوته إلى التجديد فى الشعر "وتنسم ريح الشمال" فهو لم يستطع فى نثره أن يعمل شيئًا للتقريب بين لغة الكلام ولغة الأقلام، وإنما الذى استطاع ذلك أديب كبير آخر يعتبر من رواد القصة فى مصر وهو المرحوم الدكتور محمد حسين هيكل الذى كتب فى سنة ١٩١٠ وهو لا يزال طالبًا فى فرنسـا قصته "زينب". ونشر فصولاً منها "بالجريدة" عام ١٩١٤ بعد عودتـه إلـى مصر. فى هذه القصة تقترب لأول مرة لغة الأدب من لغة الحديث المألوفـة عند المصريين، فنرى هيكل يقول عن فتاته أنها: فردت ذراعيها" بدلاً مـن "بسطت ذراعيها" كما يقول: "إن العائلة جلست جميعًا حول المشنة وأكل كل منهم رغيفًا بحصوة ملح" ويصف إحدى الحالات بأنها "أغلت من سـابقتها"

وكلمة "أغلت" بمعنى أقسى أو أشد مأخوذة من لفظة شائعة بين زراع الريف وهى لفظة الغلت أى الحصى الذى يختلط بالقمح فيسيىء إليه.

هذه أطراف من المجهود الأدبى الناجح الذى بذله شاعرنا الشعبى الكبير حافظ إبراهيم فى مجال القصة، وهو ذلك الفن الذى يعتبر حافظ ومحمد المويلحى والدكتور هيكل من رواده وبخاصة القصة الاجتماعية فى مجتمع أخذ يتسقط العيوب الاجتماعية ويسعى إلى تشخيصها والتماس العلاج لها، فلم يقنع حافظ وزملاؤه بالمقالات الصحفية لإثارة تلك النهضة التى تعتبر نقطة البدء فيها الشعور بالنقص والوعى به ودقة تشخيصه، فأخذوا يدلون فى هذا المعترك الحيوى بدلوهم الأدبى الذى اتخذ صورة من أنجح صور الأدب الحديث وأكثرها رواجًا فى العالم كله، وهى القصة، ولذلك يحلو لنا أن نعترف بفضل قيادتهم دون أن نطالبهم بالكمال الفنى فى فن كان لا يزال فى خطوته الأولى فى بلادنا.

نداء المجهول والأدب الواقعى[٦]

لا أريد أن أتعجل القول عن تيارات أدبنا الحديث، لأنى شديد الحذر من كل تعميم لا يصدر عن استقصاء. وها أنا أقصر القول على كتاب واحد لكل مؤلف. ومع ذلك فإننى كلما عاودت النظر فى الكتب الأخرى لأدبائنا الذين أتحدث عنهم وجدت أننا لا نبعد كثيرًا عن الصواب عندما نحاول استخلاص اتجاه كل منهم من الكتاب الذى ننقده، بل أظن أنه باستطاعتنا أن نرسم منذ اليوم تخطيطًا عامًا لمذاهب أدبائنا.

وللنظرة الأولى يبدو أن لدينا فى القصة: الاتجاه التاريخى الذى ابتدأه جرجى زيدان وجاء فريد أبو حديد فجدد من معناه وحدد من وسائله وأوشك أن يخلقه خلقًا جديدًا فى "الملك الضليل" و "زنوبيا"، وتبعه فى ذلك شاب ينبعث عنه الأمل هو على أحمد باكثير كاتب "أخناتون" و "سلامة القس" و "جهاد" التى نالت إحدى جوائز وزارة المعارف والقصة التحليلية تمثلها "سارة" للعقاد، ثم أدب الفكرة الذى يصدر عنه توفيق الحكيم، ومنحى طه حسين الذى يتميز بموسيقاه وتدفق عواطفه، وأخيرًا لدينا الأدب الواقعى الذى برع فيه محمود تيمور.

وهذه بعد اتجاهات عامة لا نزعم أن بينها فواصل قاطعة، فقد يكون فى القصة التاريخية تحليل دقيق، وقد يكون فى أدب الفكرة شخصيات واقعية، وقد يجتمع النفاذ النفسى إلى انهمار الإحساس، بل قد لا يخلو واقع تيمور من نغمات الشعر، ولكننى رغم ذلك مطمئن إلى التقسيم إن لم يكن بد من التحديد العام. وأنا أرى بعد فيه نفعًا؛ إذ قد يساعد الكتاب والقراء على

---

(٦) من كتاب فى الميزان الجديد. دار نهضة مصر يناير ٢٠٠٤ من ص ٣٢ إلى ص ٤٠.

التحمس لهذا المذهب أو ذاك والدفاع عنه والاقتتال فى سبيله، مما يجدد أدبنا ويوضح سبله.

وها أنا اليوم أعرض "نداء المجهول" كنموذج دقيق للأدب الـواقعى، وأنا أقدر أن القارئ قد يصيح بى: رويدك! لقد ضـللت الطريـق، "فنـداء المجهول" ليست قصة واقعية، وكاتبها وإن يكن قد عرف بقصص الواقع فقد تجدد فنه وكتب هذه القصة من نوع جديد. هذه قصة أسرار قصة مغامرات، نداء المجهول. فأين هذا من الواقع؟ ومتى كان المجهول واقعًا؟

وأنا أعرف هذا الاعتراض وقد سـبق أن قـرأت قصـص تيمـور الأخرى، إن لم يكن كلها فمعظمها. ومع ذلك أصر على أن "نداء المجهـول" قصة واقعية، وأن محمود تيمور لم يتغير ولم يتجدد ولا تنكر لماضيه ففنـه هو هو، وأسلوب الرجل هو الرجل نفسه. ولننظر فى ذلك.

وأول ما يطالعنا من تلك القصة هو أنك لا تستطيع أن تلخصها فـى جملة، فهى غير "بجماليون" المبنية على فكرة التعارض بين الفـن والحيـاة وتحريك الشخصيات كرموز لعلاج تلك الفكرة، وهى غير "دعاء الكـروان" التى تجد فيها كل شيء: الشعر فى صوت الطائر، ووصف أخلاق الريـف المصرى فى ليالى العمدة، والدراما فى قتل هنادى، والقصص التحليلى فـى غرام آمنة بالمهندس، وأما وحدة القصة فأوضح ما تكـون فـى موسـيقى المؤلف وسحر أسلوبه.

"نداء المجهول" بهو شجبت به عدة صور، ولكنها صور ليست ساكنة، فهى تتحرك ملائمةِ بين حقائقها النفسية وما سيقت إليه من مغامرات. أتريـد أن تعرف تلك الصور، بل أن تعرف أصحابها وتميزهم من بين الناس كافة.

دعنا من الراوى فهو المؤلف نفسه، وما لنا أن نقسو على الكاتب فنطالبه بأن يخرج عن حياته فيرسم لنفسه صورة، لأن مصادفات الحياة قد ساقته إلى أن يكون أحد أبطال الرواية، وانظر إلى زملائه: فالشيخ "عاد" صاحب فندق فى لبنان قد "تعود أن يظهر أمامنا بملابسه الشرقية البديعة. القفاطين الوطنية ذات الألوان الزاهية والجبب الحريرية الفضفاضة الموشاة بالقصب. دائم الابتسام يروح فيها ويغدو بمشيته المتزنة الهادئة ووجهه الصبيح المشرق فتخاله سلطانًا من سلاطين ألف ليلة .." وأنا أعترف مع القارئ أن لو اتفق لى أن ذهبت إلى لبنان وبحثت عن الشيخ "عاد" بين أصحاب الفنادق ما استطعت أن أميزه فى يسر، لأن الكثيرين منهم يلبسون القفاطين الوطنية ذات الألوان الزاهية والجبب الحريرية الفضفاضة الموشاة بالقصب، كما يبتسمون بوجوه صبيحة فيشبهون سلاطين ألف ليلة. ومع ذلك فلنغتفر للكاتب إهماله فى عدم تدقيق البصر وتمييزه للشيخ "عاد" بشىء يفرق بينه وبين غيره. ولعل للراوى عذره، فهو معجب بالشيخ "عاد" لأن الرجل "حلو الحديث، غاية فى السماحة وكرم الضيافة". وهو بعد قد دل فى القصة على شجاعة نادرة وروح كامن للتضحية بل المجازفة النبيلة. وفى هذا ما يدعو الكاتب بلا ريب إلى ألا يرى فيه غير كل جميل. فى روحه وفى ملابسه وألفاظ الجمال عامة لا تحديد فيها وهى ليست من الواقعية فى شىء كثير.

ولنترك إذا الشيخ "عاد" فصورته ممحوة المعالم وقسماته الروحية لا تجد لها فى نفوسنا مستقرًا من اللحم والدم، ولكن لننظر إلى نزلاء الفندق الذين اشتركوا فى "الحكاية". فثمة "رجل سورى مترهل الجسم، له رقبة

مجعدة ناحلة كرقبة النسر الهرم اسمه "كنعان" يدعى أنه أستاذ للتاريخ فى دار الفنون بإستانبول .. نراه دائمًا فى الحديقة حيث يفترش العشب الأخضر ويتوسد حزمه من الهشيم ويمضى يدخن النارجيلة فى اطمئنان" وهذه صورة بل لوحة لا يمكن أن يخطئها أحد. وهبنا لاقينا الرجل بحديقة الفندق أتحسب أننا لا نعرفه للحظتنا؟ وهل بعد "رقبته المجعدة الناحلة كرقبة النسر الهرم" من أمارة مميزة؟ هذه قسمة من الواقع. طوبى لمن يقع على مثلها. ما أحدها ملاحظة وما أقواها عبارة! وكنعان "يدعى" أنه أستاذ للتاريخ فى دار الفنون بإستانبول، ولقد يكون هذا صحيحًا لأن الراوى لم يجزم بشىء، ونحن أيضًا لا نستطيع أن نجزم بشىء، ولكن كنعان على أى حال أستاذ "فريد" "أصيل" "متفيقه"، شخصية تدعو إلى الابتسام، وقد عالجها المؤلف فى عبث Humour نافذ. ألا تراه يقص علينا كيف أن "حبيبًا" الخادم لا يجد حرجًا فى أن يأخذ من الأستاذ كنعان صفحة خلسة. ولم لا و"حبيب" يلاحظ أن تلك الصحف تظل فى لفائفها أبد الدهر، وأن الأستاذ عندما يضيق بها ذرعًا يرصها تحت السرير لتكون طعمة للفيران .. لا شك فى أن "حبيبًا" مصيب عندما يرى أنه أولى بها من الفيران. ولقد يتحدث الراوى مع الشيخ عاد و"مس إيفانس" السيدة الإنجليزية – التى سيأتى ذكرها عمًا قريب – عن قصر حديث منحوت فى الجبل، فينحى الأستاذ كنعان فمه عن مبسم النارجيلة ويقول: "كان يجدر بكم أن تسألونى فى هذا الأثر العظيم. أنه من بقايا الرومان، وعمارته بيزنطية بحتة، والذى شيده الإمبراطور يونان" فتبتسم لهذا العلم الغزير الذى يجمع بين الرومان والطراز البيزنطى وإمبراطور يونان! ولا عجب فالأستاذ كنعان مثال خالد للعالم المتفيقه المغرور الكسول

المضحك، الأستاذ كنعان هو ما يسمونه بالفرنسية Cuistre لوصف مثل هذا الأستاذ الجليل. وابتسامنا من الأستاذ كنعان لا يلبث أن ينقلب ضحكًا صراحًا عندما نراه يحدث الراوى عن تلك المنطقة الجبلية:

"إنك لو سألت حصباء هذا الوادى، واستجوبت صخور ذلك الجبل، لروت لك ما عانيت من مشقة فى بحثى واستقصائى، أنت تجهل بلا ريب أنى أعد محاضرة فى طبقات أرض هذه المنطقة وأطوارها فى التاريخ..".

- بحث ممتع بلا ريب!
- ولكنه متعب يا ولدى! أتصدق أنى قضيت ليلة أمس لم يغمض لى جفن وأنا مكب على أوراقى وكتبى والقلم لم يبرح يدى لحظة؟
- كان الله فى العون.
- والآن أنا فى حاجة إلى التمدد قليلاً فى الحديقة. أليس لأبداننا علينا حق؟ أية سخرية فى هذا الحوار الممتع؟ وأى صدق فى تصوير هذا الغرور الملتوى، وذلك التواضع الكاذب؟ هذا حوار كاتب كبير. وتصل مهزلة الأستاذ كنعان الذى يحدثنا الراوى نفسه بأنه عالم كبير – إلى غايتها، عندما تتفق الجماعة على السير إلى الجبل لاكتشاف "القصر المسحور" المنحوت فى الصخر. ويأتى الصباح والقافلة تنتظر الأستاذ كنعان على باب الفندق، والأستاذ لم يظهر بعد. وقالت "مس إيفانس" نذهب إليه .. "وقصدنا إلى حجرة الأستاذ كنعان، فراعنا صوت غريب يتجاوب فى أرجائها، فأنصتنا فإذا به غطيط مزعج يعلو ويهبط فى نغمات ساذجة، وفى حشرجة فتقدم "للشيخ عاد" ودق الباب، فلم يجبه إلا

الغطيط، وتابع دقه والنائم على حاله يملأ الجو بصــوته الكريـــه وأنفاسه الجافة.

وأخيرًا تقدمت (الراوى) لأعاون الشيخ فى دق الباب.. ولكن لا حياة لمن تنادى! وقامت رغبة صادقة فى استطلاع سر هذا الغطيط غير الطبيعى فاستأذنت صديقتى وصديقى وجعلت أنظر من ثقب المفتاح، فــإذا بــى أرى "الأستاذ كنعان"، جالسًا على سريره يتميز غيظًا وهو منهــك فــى إرســال غطيطه العجيب، يوهمنا به أنه مستغرق فى نوم عميــق. فرفعــت رأســى وأشرت إلى "مس إيفانس" أن تنظر ففعلت، ثم أشارت هى إلى "الشيخ عــاد" أن ينظر ففعل.. وتبادلنا النظرات المصحوبة بالابتسامات، وتركنــا المكــان نمشى على أطراف الأصابع"، ولو أننى رأيتهم فى ذلك اليوم لاستغرقت فى الضحك. هذه لوحة يجمع الخيال بين عناصرها فتضحك: الأستاذ كنعان الذى يتناوم بل يغط فى نومه خوفًا من صعود جبل يعــرف حصــباءه، وهــؤلاء الأخوان الذين يرونه من ثقب الباب متربعًا على سريره يتميز غيظًــا وهــو منهمك فى إرسال غطيطه العجيب؟ ثم منظــرهم وقــد تبــادلوا النظــرات المصحوبة بالابتسامات، ثم يتركون المكان على أطراف الأصــابع كــى لا يوقظوا الأستاذ! أليست هذه صورًا من واقع الحياة؟ إن شخصــية الأســتاذ كنعان وكل ما كان لها من أحداث أنموذج بشرى صادق، لو لم يكــن فــى الرواية غيره لكفى لتعتبر من عيون الأدب الواقعى.

فكيف بنا لو نظرنا إلى تلك الشخصية الأخرى العجيبــة، شخصــية "مجاعص" دليل الرحلة إلى القصر. نراه لأول مرة فى حديقة الفندق، حيــث كان يجلس الراوى مع "مس إيفانس"، وإذا بحبيب" الخــادم ينبــئ بقدومــه،

ويسمح له بالمجئ. وغاب "حبيب" هنيهة ثم عاد ومعه رجل منبسط القامــة، عريض الجوانب، مكتنز العضلات، له شارب غليــظ كأنه مصــنوع مــن الأبنوس، ورقبة كأنها الجذع العتيق ينظر إلينا نظرات حادة كأنه يزدرينــا! واقترب الرجل من "مس إيفانس" وحياها، فأحسنت لقاءه، ثم التفتت نحــوى "نحو الراوى" وقالت وهى تتلطف فى بسمتها: أقدم لك دليلى الذى أعتمد عليه فى ارتياد هذه المنطقة.. ودنا الرجل منى وصافحنى فى شىء من الــتحفظ، وقال بصوت خشن وهو يفتل شاربه، أو بالأحرى يداعبه مزهوًا: "محسوبك مجاعص ابن الجبل.. أعرف هذه الجهة ومخابئها وطرقاتها، كمــا أعــرف أصابع يدى.. يمكننى – صيفًا وشتاء – أن أسير فى الليل، كما أســير فــى النهار لا تعوقنى ظلمة ولا رياح ولا لصوص ولا ضوار ولا ..."، ونحــن وإن كنا لن نستطيع أن نميزه عندما نذهب إلى لبنان – إن قدر لنــا ذلــك – بنفس السهولة التى سنميز بها "الأستاذ كنعان" ذا الرقبة المجعدة الناحلة كرقبة النسر الهرم – إلا أننا فيما أظن سننجح فى التعرف إليه خصوصًا إذا ذكرنا أخلاقه. فهذا المسكين رغم مكابرته الساذجة قد انتهى بأن أظهر هلعًا واضحًا عندما وصلت الجماعة فى رحلتها فى الجبل إلى مفاوز مخيفة، ولعــل لــه العذر فى ذلك فقد تكالبت عليه المحن فانهارت به الصخور مــرة وجــرح، ولولا شجاعة "الشيخ عاد" الذى تدلى بالحبل لينقذه من الهاوية التى سقط فيها لمات، ومع ذلك فقد انتهى به الأمر إلى الموت فى سقطة أخرى فى القصــر نفسه، وفى ذلك اليوم لم تُجدِ شجاعة الشيخ عاد شيئًا، فإنه عندما نزل بالحبل إلى الهاوية التى سقط فيها مجاعص وجده جثة هامدة، مهشم الرأس، فعاد به ودفنوه، وكللت "مس إيفانس" قبره بالورد. وقد حزنا لموته لأن الراوى نفسه

قد حزن هو ورفيقاه، إذ عثروا وهم عائدون ببغلتين كاللتين كانتا معهم فـــى الذهاب، واللتين اضطروا إلى التخلى عنها لضيق المفاوز، وتأملوا البغلتـــين فوجدوهما محجلتين كبغلتيهم، ولكن أنى لهم أن يجزموا بشىء، وهــل كــان يستطيع أن يجزم بشىء كهذا غير المسكين "مجــاعص"؟ وقــال الـــراوى: "صحيح هما محجلتان.. ولكن ليس هذا دليلاً قاطعًا.. لو كــان المرحـــوم "مجاعص" بيننا لأنقذنا من هذه الحيرة بالخبر اليقين". وبهذه الجملة البسيطة، بهذه الحادثة الصغيرة استطاع الكاتب أن يحيى ذكرى مجاعص فى نفوســنا، بل وأن يلونها تلوينًا عاطفيًا بالغ الرقة، والآن لم يبق فى "البهو" غير حبيب الخادم و"مس إيفانس"، وحبيب خادم ككل الخدم، وإن كان مغرمًا بـــالقراءة. وهذا نادر حتى بين الأسياد! وأما "مس إيفانس" فبطلة القصة فيما يظهر، وإن كنت عن نفسى لا أعدل "بالأستاذ كنعان" أحدًا، لا لأنه أستاذ فحسب، بل لأنه "الأستاذ كنعان" الذى سأراه أمام بصرى، وسأبتسم، بل قــد أضــحك كلمــا ذكرته.

"مس إيفانس" سيدة إنجليزية قليلة الكلام محبة للعزلة، أتت إلى لبنـــان عقب أزمة نفسية، أوحت إليها بفلسفة عارضة فى الحياة، زبد نفضـــه الألــم على السطح.

كانت مثلنا تسعى للاستمتاع بتلك الزخارف البراقة حتى تكشف لهـــا المجتمع عن حقيقته وبان لها زيفه وبهتانه.. وثقت بدنيانا هذه فأودعتها أعز ما تملك .. أودعتها قلبها، ولكنها ردت إليها هذا القلب مطعونـــا.. فكرهــت دنيانا.. كرهتها!".

حب خاب، مأساة النساء بل والرجال منذ أن وجد الـزمن وإلـى أن يفنى الزمن والنفس إذا حزت فيها الآلام حاولـت أن تتمثـل بـأى شـىء، بالمغامرة مثلاً . وهذا ما كان، "فمس إيفانس" قد سـمعت بوجـود قصـر مسحور فى الجبل وقد تسقطت أحاديثه فنزعت إلى السير إليه، وكأن مجهولاً يناديها منه نداء لاقى صدى بنفسها التى لم يعد يعمرها شيء، فاتسعت لنداء المجهول. وكونت "مس إيفانس" بمحض المصادفة قافلة صغيرة للبحث عـن القصر، أفرادها هم من ذكرت: الشيخ عاد، وراوى القصة، ومجاعص، ثـم هى وساروا فى رحلة شاقة تجدها فى القصة، حتى انتهوا إلى القصر، وهنا قد يقول القارئ. ولكن هذه مغامرة خيالية! أبدًا فالقصر حقيقة واقعـة بنـاه الشيخ "بشير الصافى" وكان رجلاً عظيم السلطان تؤازره عشـائر شـتى، وكانت له مع الدولة العثمانية مواقف مشهورة، وكان الولاة يرهبون جانبـه ويجاملونه ما استطاعوا، ويضمرون له الشر للإيقاع به عند إمكان الفرصة، ولكن فطنته وسعة حيلته جعلته يخشى أن يتنكر له الدهر، فاختار مكانًا فـى ركن يخفيه الجبل يصعب الاهتداء إليه، وشيد فيه قصـرًا محصنًا يعتصم به هو ومن معه إذا اضطرهم الأمر إلى الاختفاء.. و"كـان ذلـك منـذ زمـن العثمانيين، وأما الآن فقد آل القصر إلى حفيد الشيخ بشـير، إلـى يوسـف الصافى. ولقد كانت لهذا الأخير قصة مؤثرة، إذ أنه أحب فتاة وطلبها إلـى أبيها، ولكن الأب رفض وهم بتزويجها إلى رجل آخر، رغـم حـب الفتـاة ليوسف، واتفق الشاب مع حبيبته علـى أن يقتلها ويقتل نفسه، وفعلاً قتلها فى ليلة زفافها، وأما هو فقد ضعفت يده عن قتل نفسه. ولئن شاع بين الناس أنه قد انتحر فإن هذا لم يكن صحيحًا، إذ هام على وجهه ومازال يتخبط فى

بقاع الأرض حتى انتهى بالوصول إلى قصر جده.. وهناك أقام، مصدر رعب لكل من يدنو من القصر، يهيل عليه الصخور أو ينصب له الشرك، حتى شاع وذاع أن القصر مسحور، وكانت بالقصر حدائق دانية الجنان استطاع أن يحيا فيها يوسف ربع قرن بأكمله.

وصلت القافلة إلى القصر بعد أن نجت من حبائل يوسف بحسن توفيق، فقد شاء القضاء ألا يصيب خنجره منهم أحدًا، بينما استطاع "الراوى" أن يصيبه بطلقة نارية من غدارته، وهنا أخذت "مس إيفانس" تعنى بأمر يوسف الجريح، ويوسف يهذى فيناديها بـ "صفاء" واهمًا أنها خطيبته التى كانت تحمل هذا الاسم، وفى ذلك ما يحرك قلب "مس إيفانس" ويرنح خيالها، حتى إذا شفى الرجل وثاب إلى رشده، لم يعد يناديها بهذا الإسم الجميل، وكأنه فطن إلى أنها غير حبيبته التى غادر الأحياء من أجلها. ونحن بعد لا ندرى ماذا أحست "مس إيفانس" عندما عرفت تلك الحقيقة ورأت يوسف يناديها بـ "مس إيفانس" فهذه أسرار نضيفها إلى غيرها، مما يملأ نفس "مس إيفانس" وإن تكن كلها أسرار واضحة. هل هى إلا فراغ النفس؟ فراغها المؤلم. وأيًا ما يكون الأمر فقد ضاقت "مس إيفانس" بالبقاء فى هذا المكان الموحش، وأصبحت تقول: "إنى أسمى هذه العزلة مرضًا اجتماعيًا.. لكل امرئ فى الحياة رسالة يجب أن يؤديها لبنى جنسه. فإذا نكص على عقبيه عد ذلك فرارًا من الميدان". وهذا تحول عجيب فى فلسفة "مس إيفانس" فى الحياة، ولكن ألم أقل لك إن فلسفة زبد نفضه الألم على السطح؟

وغادرت القافلة المكان عائدة بعد أن فقدت "مجاعص"، ولكن "مس إيفانس" ظلت "تقضى وقتًا غير قصير تطيل النظر إلى الجهة التى يقوم فيها

قصرنا المسحور.." وفى اليوم الثالث من الرحلة صحا الراوى من نومه واجتمع بـ "الشيخ عاد" لتناول الفطور، ولكنه لم يجد "مس إيفانس"، فسأله الشيخ عاد عنها فلم يجبه.. بل اقتصر على ابتسامة هادئة مديدة"، فيها معنى الاستسلام والاستخفاف بكل شيء، إلى أين ذهبت؟.. ألم تفهم؟ لقد استجابت لنداء المجهول الذى كانت تبحث عنه. عادت إلى يوسف إن لم يكن بد من الإفصاح. أما ما كان من أمرها بعد العودة إليه فذلك ما ليس لنا به علم، إذ إن الراوى لم يحدثنا عن شيء بعد هذا، ولى ولك أيها القارئ، وسيكون للأجيال المتلاحقة بعدنا أن نفكر فى مصير "مس إيفانس" التى ستهز خيالنا لزمن طويل.

ولعل القارئ يعود فيسألنى: هل "مس إيفانس" هذه من الحياة حقًا، أم هى خيال شاعر؟ وأنا فى الحق لا أكاد أتصور هذه الفتاة العجيبة فى وضوح، لأن الراوى كان أيضًا معجبًا بها، بل لقد داعب حبها قلبه فلم يمعن فيها النظر، كما لم يمعنه الشيخ "عاد". وهنا تظهر حقيقة أدبية كبيرة، تفسر لنا كيف أن الأدب الواقعى أمعن فى وصف الشاذ القبيح الدال، منه فى وصف الجمال. فصفات الجمال كما قلت ألفاظ عامة كلها من نوع الكلمات المبتذلة التى تلوكها ألسن اليافعين واليافعات "فلان زى القمر" و "فلان زى البدر" وأمثال ذلك. وهكذا يقول الراوى عن "مس إيفانس" "وجلست على المقعد متمددة فظهرت معالم جسمها الفاتن وحدقت فى السماء بعينيها الصافيتين الزرقة اللتين تكشفان عن عراقة منبت وسلامة قلب، وهذه أوصاف جميلة موحية، أجلها عن الابتذال ولكن هل أفادت تحديدًا وهل فى لغة الجمال تحديد؟ كم فى العالم من "مفاتن جسمية" وكم فيه من "أعين زرق

صافية تكشف عن عراقة منبت وسلامة قلب" ونحن نلتمس للراوى العذر، فهذه مشكلة لا حل لها إلا أن نغير لغة البشر، وهو بعد قد تورط فى التعلق "بمس إيفانس" حتى لقد أصابته الغيرة من يوسف، وإلى اليوم مازلت أفكر فى الأثر الذى خلفته بنفسه تلك المغامرة.

نداء المجهول إذًا قصة واقعية، واقعية فى تفاصيل موضوعها، واقعية فى طريقة قصصها، واقعية بشخصياتها. ولئن أحاط مس "إيفانس" جو من الشعر فإنه لا يستطيع أن يخفى ما فيها من حقائق نفسية، فهى شخصية نفسية إن لم تكن شخصية من دم ولحم. "نداء المجهول" واقعية بأسلوبها، ولتيمور أسلوب أصيل، أسلوب خطفات دالة موجزة مركزة موحية دقيقة. أتريد أمثلة؟ أذكر أسماء الأعلام وما فيها من بيان. الشيخ عاد والأستاذ كنعان ثم مجاعص، مجاعص بنوع خاص وما فيه من "جعاصة" تدعونا إلى الابتسام المشفق.

وأخيرًا صفاء وإن لم نخل من دهشة لاتفاق اسم "الصافى وصفاء" فقد تم فى سهولة مسرفة كنت أود لو نجا منها تيمور، ثم أذكر جمله ولوحاته العديدة فى القصة: ورأيت الشمس تنحدر الهوينى فى الأفق. وقد "أخذ يبتلعها خضم الضباب القانى (وقت الغروب فى الجبل) المترامى بأطراف الوديان الزاحف علينا من طلائع الليل" أو لست ترى المنظر، أو لست تحس بزحف الضباب؟! أذكر "الرعاة بوجوههم الطويلة المشدودة البشرة" ثم تصور مجاعص وهو يحاول "إخضاع" لقمة كبيرة حشا بها فمه، وقارن صورته هذه بصورته أثناء الرحلة: ومر بعد ذلك يومان أيضًا وأوشك الزاد أن ينفد على الرغم من تقتيرنا فيما نأكل منه (فيما نأكل منه، حشو هممنا بحذفة)

واعترض "مجاعص" وجوم غريب وغشيته كآبة صماء"، ولم يعد "يسمعنا مبالغاته المستفيضة فى وصف شجاعته والإدلال بخبرته، وتراخى شارباه وانحنت قامته، وكان إذا صادفته فى الطريق عقبة كئود طمح ببصره إلى السماء وصرخ من أعماق قلبه: الله يخرب القصر ويحرق اللى بناه" ثم هذه اللوحة التى كأنها رسمت بريشة مصور ماهر يعرف كيف يجمع شخصياته ويميز بينها. لوحة أفراد الرحلة وهم بمأوى فى إحدى الليالى: "ثم رأينا المأوى وقد بدأت تنيره أشعة القمر فتنهدت طويلاً وطفت بعينى فألفيت "مس إيفانس" منكمشة بجوارى تدور برأسها الدقيق حولها، وعيناها لامعتان كما تلمع الماسة المصقولة والشيخ "عاد ينظر أمامه نظرًا تائهًا مسترسلاً فى أحلامه. أما مجاعص فقد كوم نفسه وراح فى سبات عميق!".

وأخيرًا دعنا من هفوات الكاتب كقوله عن نرجيلة الأستاذ كنعان ليلة كانوا ينصتون إلى المعلومات التى استطاع الشيخ عاد أن يجمعها عن القصر، ولا تستمع إلى دعواه أنه "انبعث بمائها هدير عال، كأنما هى أيضًا تطالبه (تطالب الشيخ عاد) أن يروى لنا حكاية هذه الفاجعة، فاجعة يوسف الصافى"!.. فهذا ليس صحيحًا وما سمعنا أن نرجيلة تهدر مطالبة بقص حكاية، هذا ظن تافه لا ندرى كيف وقع فيه تيمور الدقيق الحس الصادق الذوق. ودعنا من العبارات المحفوظة التى أمقتها، لأنه لم يعد لها لون وقد أكلها التحات حتى أصبحت لا تدل إلا على الكسل العقلى الذى يحجم عن البحث عن العبارة الدقيقة، وذلك أمثال "يقلب له الدهر يومًا ظهر المجن" (ص ٤٨) "ولا حياة لمن تنادى" فهى أيضًا – على تفاوت فى النسب – عبارة بالية، ثم انظر فى كل ما بقى، ترى أسلوبًا دقيقًا لرجل يعرف أسرار اللغة

ويحسن استخدامها. "أصبح عند بعـض الناس خرافة ليس لها وجود، وعند بعض آخرين مكانًا تعمره الشياطين"، وتأمَّل فى قوله: بعض الناس.. وبعض آخرين، فهو لم يقل "البعض الآخر" حتى لا يفيد تعميمًـا لا يريـده. وأنـس لتيمور ابن اللغوى تيمور باشا الجمع "أميال" (ص ٥٥) بـدلاً مـن "ميـول" الدارجة الجميلة ثم تأمل فى الصمت "الرازح" (ص ٦٥) و"شحيح البغلتـين" و"ما عتمت أن غشينى النعاس" (ص ٨)، "جسمى يشـجب دمًـا" (ص ٨٢) و"خطين من الدموع يتهاديان على خديه" و"كلمة صفاء المنقوشة فى الصخر الأملس تتدفق عليها مياه الينبوع فتدعها تختلج حروفها كأن لهـا قلبًـا حيًـا ينبض" (ص ١٢١) و"نار المدفأة تتلاعب على سقف المـأوى فـى أشـكال بشعة، وذلك فى ليلة هاجت فيها نفس الراوى وتألمت وسمع فيها عواء حسبه صدى "لصوت نفسه العليلة المضطربة"، ثم أطال التحديق "بنظرة الشيخ عاد الثابتة"، وقد بلغ من ثباتها أن حملت الراوى على أن يصدع بأمر الشيخ رغم ما فى أمره من مجازفة خطرة ثم الشعلة "التى لاحت بقـاع البئـر كأنهـا بصيص ثقاب" (ص ١٣٦) وأخيرًا تصور "اليأس يعشش فـى نفسـى" (ص ١٤٩). أليست هذه كلها أمارة الدقة عند كاتب يعرف كيف يختـار ألفاظـه ويرسم صورة، كما يعرف فن القصة وأصولها. محمود تيمور كاتب واقعى. كاتب ممتاز، إننى لا أكتم محبتى لأدب هذا الكاتب.

دعاء الكروان[1]

ومشاكلة الواقع[2]

"دعاء الكروان" قصة يمهد نصفها الأول للنصف الأخير. تبدأ بمأساة وتنتهى بزواج، وبين الحادثتين جرائم ولوحات: منها ما يمت إلى القصة بسبب قوى، ومنها ما يتراخى به ذلك السبب وإن لم يعدم القيمة الذاتية.

رجل معوج الخلق فى بيئة بدوية، يقع بالشرك فى إحدى مغامراته فيقتله من اعتدى على شرفهم، ويخلف زوجة وبنتين يطردهن أهلهن دفعًا للعار، فيذهبن ليعملن خادمات بإحدى مدن الريف الصغيرة: آمنة إحدى البنتين بمنزل المأمور، وهنادى اختها عند مهندس الرى، وتسقط هنادى فتسير الأم ببنتيها إلى بلد آخر، حيث ينزلن ضيوفًا بدوار العمدة، ومن هنا ترسل الأم إلى أخيها خبرًا مع إحدى النساء اللاتى يأتين إلى السوق، فيسرع الأخ بالمجىء. ويعلم الأخ بسقوط الفتاة، فيتركهن ليعد فى الطريق حفرة يدفن فيها هنادى التى صمم على قتلها فى طريق العودة. وتتم الجريمة، كما دبرها تاركة فى خيال آمنة أثرًا عنيفًا، ينتهى بها إلى الهذيان عند وصولهم، وقد استحالت عليها الحياة حتى لم تجد مفرًّا من أن تغادر البلدة من جديد بمجرد أن تماسكت قواها. وينتهى بها المسير إلى بيت المأمور، حيث كانت أول الأمر، وهنالك تعلم أن المهندس قد استبدل بأختها فتاة أخرى، فتثور حفيظتها، وتود لو وجدت سبيلاً إلى الانتقام. وكانت للمأمور بنت – خديجة – فى سن آمنة، وحدث أن خطبت خديجة للمهندس، وإذا بآمنة تسوقها غرائز

([1]) من المعلوم أن هذه القصة للدكتور طه حسين. هامش للدكتور مندور.

([2]) من كتاب "فى الميزان الجديد" مرجع سابق، من ص ٤١ إلى ص ٤٦.

غامضة إلى عرقلة هذا الزواج، فتخبر أم الفتاة بما كان بين المهندس وهنادى، وبذلك تصل إلى ما تريد، وبعد عدة مناورات ينتهى الأمر بآمنة إلى العمل ببيت المهندس نفسه، وهنا ينشب صراع قوى دفين بين الخادمة وسيدها، ولا تزال الخادمة تلعب بالسيد، راغبة متمنعة، حتى يقع فى حبها. وينتقل المهندس إلى القاهرة، حيث يعقد بينهما الزواج.

وهذا هو هيكل القصة العام. وهو فى هذا التلخيص يبدو متسقًا موحدًا، ولكن الكتاب عند القراءة يشعرنا بوجود وحدات تكاد تكون قائمة بذاتها، ومن بينها ما يمكن حذفه دون أن يضطرب السياق، فهناك دعاء الكروان، وهو دعاء شعرى جميل تردده آمنة فى المواقف الحاسمة، وقد هيأ لها المؤلف حضور هذا الطائر كلما اشتد أمر. وهناك وصف الليالى التى أمضتها الأم وبنتاها عند العمدة، وفى هذا الجزء أشياء يمكن أن تستقيم القصة بدونها، كالحديث عن خضرة ونفيسة، فهما وإن تكونا نموذجين لبعض نساء الريف، إلا أنهما لا تلعبان فى حوادث الرواية أى دور، وكذلك الأمر فى حادثة قتل شيخ الخفراء التى تلحق بهذا الجزء دون أن نتبين لقصصها وجهًا واضحًا. وهناك منظر القتل الذى نجح المؤلف فى تصويره، وحملنا على الإحساس بفظاعته. ثم تصوير هذيان آمنة، وهذا جزء يضعف تأثيره ما فيه من إسراف. وأخيرًا تأتى قصة آمنة مع المهندس. ولعل هذا الجزء هو خير ما فى الرواية، لما فيه من فهم عميق لحقائق النفوس، وبخاصة نفوس النساء.

وإنه وإن تكن وحدة القصة من الأسس المهمة فى كل عمل فنى، إلا أننا نستطيع أن ننظر إلى تلك الوحدة نظرة واسعة، فلا نردها إلى وقائع

الرواية، واتصال بعضها ببعض فحسب بل نمدها إلى الهدف النهائى الذى يقصد إليه كل كاتب، وهو التصوير والتأثير. فالقصاص بتصويره للبيئة التى يحيا فيها أبطاله، يعيننا على فهم نفوسهم، وهو بقصصه لطرف من حوادث العنف التى يأتونها يخلق جوًّا يمهد لما سيقع فى القصة ذاتها، وعلى هذا النحو نستطيع أن نفهم ما ساق إلينا المؤلف من أجزاء لم نتبين رابطتها المباشرة بالقصة.

ولكننا على العكس من ذلك لا نستطيع التسامح فيما يجب أن يتوفر لكل قصة جيدة من مشاكلة للواقع L'illusion du rel، وتلك المشاكلة لا نراها متوفرة فى كل أجزاء القصة التى بين أيدينا، وذلك لسببين كبيرين: أولهما طغيان المؤلف على شخصياته، وثانيهما تحجر أسلوبه فى طابع خاص يعرفه الجميع.

لنأخذ مثلاً دعاء الكروان: "لبيك! لبيك أيها الطائر العزيز! مازلت ساهرة أرقب قدومك وأنتظر نداءك، وما كان ينبغى لى أن أنام حتى أحس قربك وأسمع صوتك وأستجيب لدعائك. ألم أتعود هذا منذ أكثر من عشرين عامًا!.. لبيك لبيك! أيها الطائر العزيز! ما أحب صوتك إلى نفسى إذا جثم الليل، وهدأ الكون، ونامت الحياة، وانطلقت الأرواح فى هذا السكون المظلم، آمنة لا تخاف، صامتة لا تسمع!" هذا لا ريب شعر ساحر ما أظن نغماته تفارق الخيال عمّا قريب.. ألفاظ مجنحة خفيفة عذبة. ولكم من مرة يعود الطائر فتلقاه آمنة بنفس الحديث ويستمع القارئ لدعائها فكأنما يأوى إلى واحة ظليلة أو يلقى صديقًا قديمًا. ولكن دعنا نصم آذاننا قليلاً عن سحره لنتساءل عن قائله: أهو حقيقة آمنة، وهى مهما حدثنا الكاتب عن تلقيها العلم

مع خديجة عامًا بعد عام حتى ألمت باللغة الفرنسية ذاتها – لا نظنها قادرة على أن تدعو الكروان هذا الدعاء الجميل؟

يقول المؤلف الفرنسيالمعروف بومارشيه فى مقدمة روايته فيجاور: "فى إحدى الليالى ونحن بالمسرح قال لى رجل عظيم الذكاء وإن كان يسرف فى ادخاره، أرجوك أن تشرح لى لماذا نجد فى روايتك كل تلك الجمل المهلهلة التى ليست من أسلوبك؟

- من أسلوبى يا سيدى؟ لو شاء النحس أن يكون لى أسلوب لحاولت أن أنساه عندما أكتب مسرحية، وأنا لا أعرف أتفه طعما من تلك المسرحيات التى نرى فيها كل شىء جميل ورديًا: كل شىء هو المؤلف نفسه كيفما كان. عندما يتملكنى موضوعى أستدعى شخصياتى وأضع كلاً فى مكانه، وأنا لا أعرف ماذا يقولون، وإنما يعنينى ما سيفعلون، وعندما يأخذون فى الحركة أكتب ما يملونه علىَّ إملاء سريعًا، واثقًا من أنهم لن يخدعونى. فلنأخذ إذن فى فحص أفكارهم لا فى البحث عما إذا كان من واجبى أن أعيرهم أسلوبى".

ونحن إن كنا نقدر ما فى أقوال بومارشيه من إسراف أدبى، وندرك أنه ليس من الممكن أن يترك المؤلف أشخاصه يتحدثون كل بلغته وإلا لأسمعوه العجب، ومن بين أبطال القصة التى بين أيدينا مثلاً السيد والخادم والقاهرى والبدوى والصعيدى والبحراوى – إلا أنه مما لا شك فيه أن فى أقوال بومارشيه جانبًا كبيرًا من الصحة. وأنه لمن واجب القصاص أن يحتال فيوهمنا بأن قصته واقعية ليكون تأثرنا أتم. ومن وسائل هذا الإيهام – إن لم

يكن من أهم وسائله – تنوع الأسلوب وطبيعته وعدم طغيان المؤلف على شخصياته. وفى "ليالى العمدة" أدلة واضحة على صحة ما نقول، فقد وصف الكاتب مثلاً موقف آمنة من أختها التى كتمت عنها خبر سقوطها، فأخذت تحتال لتعرف السر دون أن تنجح، وفيما هما فى جوف الليل رأت آمنة أختها واقفة حزينة يائسة، فنهضت إلى جوارها "ومست كتفها مسًّا رفيقًا". وهذا حسن. ولكن المؤلف يأبى إلا أن يضيف تلك الجملة الرصينة المضحكة "لا تراعى" مع أن "لا تخافى" هى الجملة الواجبة.

ولقد نتج عن اكتفاء الكاتب بتدوين ما تملى عليه شخصياته – كما كان يفعل بومارشيه – أن ظهر تنافر واضح فى الأسلوب فى بعض المواضع. ففى نفس "الليالى" نرى زنوبة "دلالة" البلدة تدعو آمنة إلى أن تقص عليها سبب حزنهن وذلك لما يبدو عليها من أنها "قارحة، ليس فى عينها ملحًا"، ومع ذلك نجد إلى جانب تلك الجملة الشعبية الدالة جملة أخرى لزنوبة نفسها هى "أرى على وجهك شيئًا يشبه القحة"، وكيف يمكن أن تعبر زنوبة تعبيرًا فيه كل هذا التحفظ البلاغى والتخفيف فى الحكم، "شيئًا يشبه القحة"، هذا أسلوب المؤلف، وزنوبة بريئة منه ولقد كنا نفضل بدلاً من هذا التنافر أن يترجم الكاتب إلى اللغة الفصحى ما يريد من تعابير الشعب، ولقد دل على أنه يملك تلك القدرة، فانطق زنوبة بقولها للأم وبنتيها فى معرض التحدى "ما أنتن أولاء بيننا منذ أمس ولا سمعنا لكُن صوتًا ولا عرفنا من أمركن شيئًا" إن هو إلا تعريب للاصطلاح العامى الشديد "وأنتو إيه يا ادلعدى".

ولو أن أسلوب الكاتب كان بطبيعته قريبًا من لغة الواقع لهان الأمر، ولكنه أسلوب فنى مصنوع، له خصائصه الثابتة، ونحن نترك الآن جانبًا ما فى هذا الأسلوب من جمال لنقف عندما يعيبه كأسلوب قصصى. وأوضح تلك العيوب أمران:

١- عدم الدقة والتحديد الناتجين إما عن عدم اختيار اللفظ المعبر، وإما عن استعمال أشباه الجمل.

٢- الإسراف الذى نراه أوضح ما يكون فى إشباع المعنى أو الإحساس، أو فى الصياغة اللفظية التى تلجأ إلى المفاعيل المطلقة على نحو ملحوظ. وفى هذه العيوب ما يبعد به عن مشاكلة الواقع التى رأينا فيها مبدأ صارمًا لا يمكن التسامح فيه.

خذ مثلاً حديث الدجالة نفيسة مع آمنة وهى توصيها بأن تذهب إلى قرية قريبة، حيث مقام أحد الأولياء، وحيث توجد امرأة لها "قرين" من الجن يستطيع أن يأتى بالأعاجيب، ترى المؤلف الذى يعرف من أسماء الأعلام الشىء الكثير، بل والنادر "كملزمة" اسمًا للأم، لا يخصص هذا الولى باسم بل يقول :سيدنا "فلان"، ولا يخصص المرأة بل يقول دار "فلانة"، وفى هذا ما يضعف من الإيهام بالواقع.

ولقد كان يستطيع أن يقول: سيدنا "محمد" ومنزل الشيخة "فاطمة" أو أى اسمين آخرين حتى يوهمنا بأن كل هذا قد حدث فعلاً . وكذلك الأمر فى استخدامه لأشباه الجمل بدلاً من الألفاظ الدقيقة، كتعبيره عن "الشوكة والسكينة" بقوله "هذه الأدوات التى يعرفها أهل المدن خاصة، بل يعرفها المترفون من أهل المدن خاصة"، وتعبيره عن القطار بـ "هذا الشىء المروع

المخيف الغريب، الذى يبعث فى الجو شررًا ونارًا وصوتًا ضخمًا عريضًا وصفيرًا عاليًا نحيفًا، والذين يركبونه يستعينون به على أسفارهم، كما يستعين أهل البادية والريف بالإبل حينًا وبالحمير حينًا آخر وبالأقدام فى أكثر الأحيان". هذا مع أن المؤلف يعرف كيف يتصنع السذاجة البالغة أحيانًا، كوصفة لدهشة آمنة عندما سمعت اللغة الفرنسية لأول مرة وتساؤلها كيف يمكن أن تكون هناك لغة غير ما تعرف من لهجة مصر ولهجة الريف ولهجة البدو، حتى لكأنها لم تسمع قط "خرستو" بقال "الناصية" يتكلم اليونانية.

وأما الإسراف فذلك ما يطالعك فى أكثر من موقف من مواقف القصة، حيث ترى الكاتب يسرف فى اللفظ فيذيب الإحساس ويذهب بالتأثير. انظر مثلاً إلى هذه المقابلات اللفظية: فصوتها مضطرب "ممزق" "يتمزق" له قلبى كلما ذكرته، وانظر إلى المفعولات المطلقة فى قوله: "فهزت جسمها هزًا، ثم انهمرت دموعها انهمارًا، ثم احتبس صوتها فإذا هى تضطرب اضطرابًا عميقًا" ونحن نفهم المفعولات المطلقة التى تصحبها صفات تحدد من الحدث. وأما تلك التى لا يقصد منها إلى غير التأكيد أو المبالغة فأكبر الظن أن ما قد يساوقها من موسيقى لا يكفى لتبريرها.

وإسراف الكاتب لا يقف عند الأسلوب بل كثيرًا ما يمتد إلى الإحساس ذاته يبسطه حتى يشف. تقول آمنة فى وصف مواساتها لأختها بدوار العمدة: "وأنا أجثو إلى جانبها وأضمها إلىَّ وأقبلها وأحاول أن أرد إليها الهدوء والأمن وسكون النفس ما وسعنى ذلك. حتى إذا مضى وقت غير قصير سكن جسمها بعد اضطراب وانطلقت أنفاسها بعد احتباس، ومضت دموعها تنهمر وآوت إلى ذراعى كأنها الطفل قد استسلم إلى أمه الرءوم، واطمأن رأسها

إلى كتفى وقضت كذلك لحظة ما نسيت، ولن أنسى عذوبتها.." ولكن أية عذوبة لن تنساها آمنة؟! والأختان فى موقف يثير الألم المر، والذى نعرفه عند كبار الكتاب هو الإيجاز فى المواقف الحرجة. وأنا أذكر لفلوبير أمثلة عديدة لهذه المواقف. منها قوله فى "قلب ساذج" عن أم ماتت ابنتها: "وسارت الجنازة وصعدت مدام أوبان إلى العربة وأرخت الستائر السود" تاركًا لنا أن نتصور مبلغ الحزن الذى أخفته تلك الستائر. ومنها قوله عن القديس جوليان الذى قتل أمه وأباه خطأ فلبس مسوح الرهبان: "وسارت الجنازة وكنت ترى رجلاً في مسوح راهب يتبع الموكب من مسافة بعيدة منكس الرأس".

وكذلك موقف آمنة وأختها. فقد كنا ننتظر من المؤلف أن يكتفى بأن يشعرنا بما أضنى الأخت المنكوبة من إعياء: "فألقت برأسها إلى كتف أختها"، ثم يتركنا نتصور الباقى. وباستطاعة القارئ أن يقارن كذلك بين وصف المؤلف لهذيان آمنة ووصف فلوبير أيضًا لسان جوليان ويكفيه ليدرك ما ندعو إليه من وجوب الاعتدال والتركيز أن يوازن بين "ينبوع الدماء" الذى رأته آمنة فى هذيانها و"نقط الدم الصغيرة" التى رآها جوليان تقطر من فراش أبويه عند قتله لهما فلازمته أشباحهما أنى ذهب.

ومن غريب الأمر أن نرى المؤلف الذى نأخذ عليه هذا الإسراف يعرف كيف يقتصد. فترى الأسلوب الخاطف والحركة الدراماتيكية السريعة. وإذا بك مأخوذ بما تشهد، وقد علقت أنفاسك، على نحو ما تلقى من كبار الكتاب. ولعل وصفه لمقتل هنادى أن يكون من أقوى تلك المواقف وأنجحها.

ولا تقف عدم مشاكلة الواقع عند أسلوب المؤلف أو طغيان شخصيته بل يمتد إلى بعض وقائع القصة وإلى الطريقة الفنية التى اختارهـا الكاتـب لقصته.

ففى الواقع منذ البدء نلاحظ شيئًا غير طبيعى، وهو طرد الأم وبنتيها محوًا للعار بعد قتل عائلهن فى مغامرة أخلاقية. أى عار؟ ذلك ما لا نعلمه. والعار لا يلحق فى هذه البيئات غير النساء، وما نظن بدو الريف يطـردون نساءهم. وعرفهم أن يقتلن المذنبات منهن، وهؤلاء لم يرتكبن إثمًا، ولهذا كنا نفضل أن يحمل المؤلف الأم وبنتيها على الهجرة سعيًا وراء الرزق أو ضيقًا بالحياة، وأما أن يطردهن أهلهن "ويخرجوهن إخراجًا" فذلك ما لا عهد لنا به.

وأما عن الطريقة الفنية فى القصص فقد اختار الكاتـب أن يسـوق الرواية على لسان آمنة وهذه طريقة لا غبار عليها، ولكن على شرط أن يأتى القصص طبيعيـاً مسايرًا لنفسية من يقص. ولقد سبق أن رأينا كيف أنه من غير المعقول أن يصدر دعاء الكروان عن آمنة، ونضيف إلى ذلك مثلاً آخر واضحًا لما اضطر إليه الكاتب من الخروج على ما اشترطنا لكى يصل مـن التحليل النفسى إلى ما يريد. فآمنة هى التى تحلل شعورها نحـو المهنـدس ونتتبع مراحله، وهى من وضوح الرؤية والجرأة على الحق النفسى بحيث لا نظن صدور مثل هذا التحليل عن فتاة فى ثقافتها وطبيعتها النفسـية، بـل لا نظن أن كثيرًا من الفلاسفة أنفسهم يستطيعون أن يجابهوا حقائقهم النفسية فى هذه الصراحة والقوة، ولهذا نظن أنه ربما كان من الأفضل لو غير الكاتـب طريقته فى هذا الجزء ليسلم من النقد.

ومع ذلك فنحن حريصون على أن نؤيد ما سبق أن قلناه من أن هـذا الجزء من الرواية يعد بلا ريب من خير ما كتب كتابنا. وأروع ما فيه ذلـك التدريج المحكم فى الكشف عن نفسية الفتاة وتطور شعورها تطورًا غامضًا غير محسوس من رغبة فى الانتقام إلى غيرة خفية فحب للاستطلاع ثـم اهتمام فاحتيال حتى إذا وصلت إلى ما تريد من معاشرة المهندس أخـذت غرائزها تتلون بشتى المواضعات الاجتماعية التى تخفى حقائق النفس. إن فى تاريخ هذا الحب الذى يجهل نفسه ولا يزال يراوغ ويداور حتى يتضح لوثيقة إنسانية عظيمة القدر.

زهرة العمر وحياتنا الثقافية[3]

(١)

حمل إلىّ البريد أمس الكتاب الجديد لتوفيق الحكيم، وهو عبارة عن مجموعة "رسائل حقيقية" كتبت بالفرنسية فى ذلك العهد الذى يسمونه "زهرة العمر" وهى موجهة إلى المسيو أندريه، الذى جاء وصفه فى "عصفور من الشرق". وقد بدأ الصديقان يتراسلان بعد مغادرة أندريه باريس للعمل فى مصانع "ليل" بشمال فرنسا، واستمرت المراسلة إلى ما بعد عودة الحكيم إلى مصر والتحاقه بالسلك القضائى، ثم انقطعت بينهما الرسائل والأخبار وانتهى كل شىء، وجرفهما تيار الحياة كلا فى واديه[4]. وأما موضوع الرسائل فحياة توفيق الحكيم – حياته الفنية – جهاده فى تحصيل الثقافة من منابعها الحقة، ومحاولاته فى سبيل الخلق الفنى، وخواطره فى قيمه ما يعمل، وخصائص ما ينتج ولمحات كثيرة عميقة عن التربية الفنية، ووسائل تلك التربية من تفكير وفن وأدب ورثناها عن الغرب والشرق.

لقد انشرح صدرى بهذا الكتاب، وأنا بعد لست بغافل عما يمكن أن يكون فى هذا الانشراح من عامل الأثرة، فلقد مرت بى أيام شديدة الشبه بما يقص الحكيم، وفى النفس إيمان بكثير من القيم التى أفنى الكاتب فى سبيلها زهرة حياته.

والناقد مهما حاول أن ينحى نفسه عما ينقد لابد مستجيب لتلك النفس الآمرة فى الجهر والخفاء. ولكننى مع ذلك قد أدركت فى وضوح أن هذا

---

(٣) من كتاب "فى الميزان الجديد" مرجع سابق، من ص ٤٧ إلى ص ٥٤.

(٤) مقدمة الكتاب.

الكتاب أوسع أفقًا وأعمق أثرًا من حياة الحكيم وما يشابهها من حيوات. إنه مرحلة من مراحل حياتنا الروحية الثقافية، مرحلة أعتقد أنه سيعيننا على اجتيازها – لا بمادتها، فالأمم لا ينقلها كتاب، مهما غزر تفكيره – بل بتوجيهه. سيجتاز تلك المرحلة من قادة الفكر عندنا من يؤمنون بصدق هذا التوجيه ثم يسايرون خطاه.

وذلك مع تحفظات أبدأ بها لأخلص بعد ذلك إلى قيمة هذا الكتاب الخطيرة وأولها ما ألاحظ من رهبة الحكيم للحياة، وانطوائه على نفسه، وهو رجل داخلى "لم يتح لى لحظة من لحظات حياتى أن أحزن لحزن الطبيعة، وأبتسم لابتسامها، وذلك لأن ما عندى من أزمات داخلية قد شغل قلبى دائمًا عن الطبيعة. إن عينى مصوبتان دائمًا إلى أعماق قلبى". وهذا فى الحق ليس إلا جانبًا من ظاهرة عامة عند الحكيم، فمن البين أن فى نفسه شهوة مسيطرة، هى شهوة الفن، وهذه الشهوة هى مصدر ما يجد من قلق وشك وآلام. ولقد اتفق أن ألقى بنفسه إلى أوروبا، وهو المرن التفكير، المفتح النوافذ السلس القياد، السريع التأثر، الوديع المزاج، فإذا بآيات الفنون والآداب تملك عليه أمره ملكًا تامًا فلا يعود يرى غيرها، وكان فى هذا موضع الخطر، فإن المعرفة غير المباشرة من كتب ومحاضرات ومتاحف لم تلبث أن طغت فى نفسه على المعرفة المباشرة، فهو يحدثنا أنه كان يفضل البقاء فى باريس مكبًا على القراءة والتحصيل على أن يصاحب إخوانه المصريين إلى شاطئ بحر أو قمة جبل. وهو يحلل سر أعراضه عن "ساشا" وغيرها – فيما أظن – من فتيات، باستغراقه فى تغذية نفسه بألوان الفنون. وهكذا تولدت فى قلبه رهبة من الحياة التى أصبح يخشى أن تصرفه عن هدفه، فصدف عن وسائل

المعرفة المباشرة من مغامرة فى المجتمع، وسياحة فى بقاع الأرض، وتقليب البصر فى مناظر الجمال والقبح التى نستطيع أن نلاحظها بكل مكان، إذا استطعنا أن ننتزع أنفسنا من انطوائها الداخلى لنشرها فى الخارج، على أن نستردها بعد ذلك، أوفر غنى وأرهف نفاذًا، ولقد كنا نفهم عندئذ أن يتجه الحكيم اتجاهًا روحيًا صوفيًا خالصًا، ولكنه لم يفعل، وذلك لأن معدن نفسه فيما يبدو لم يخلق للتصوف. الحكيم مفكر، مفكر فى الحياة: حياته وحياتنا، ولكن تفكيره لم ينهض على الملاحظة المباشرة قارن بينه وبين بلزاك مثلاً ، تدرك الفرق الواضح لساعتك: بلزاك يفكر بحواسه، أما الحكيم فبعقله، ولا أدل على ذلك من أن تراه يعالج كبرى المسائل الإنسانية علاج من لم تمسه عن قرب أستمع إليه يقول عن الحب، هذا اللفظ الخطير الذى لن يبليه ابتذال، لأنه جوهر الحياة – جوهر الشباب على الأقل: "يخيل إلىَّ أن الحب فى هذا العالم عضو سوف يتمكن العلم الحديث من بتره واستئصاله دون أن تخسر الإنسانية شيئًا كبيرًا"، وفى موضع آخر: "وإنك لتعرف أن للحب مقامًا كبيرًا عندى فى الحياة. فى كل حياة، وربما كان الحب هو الشىء الوحيد الجميل الذى نعيش به ومن أجله نحن البشر" ما سر هذا التناقض؟ أو ما تراه فى صدور الرأيين عن العقل؟ أما الحياة فتسخر من كل ذلك. فالحياة لا تعرف الفروض العقلية ومهارة التفكير. الحياة سيل ذو اتجاه واحد(٥).

هذا المنحى العقلى هو ما سبق أن أوضحته فى نقدى لبجماليون، وإنه لمما يشجينى من توفيق الحكيم أن روحه المدركة قد رأت ما رأيت وعبرت

---

(٥) ص ٣٠.

عنه فى قوة ووضوح "صدقت يا أندريه فى قولك: إنــى أصـلح أن أكـون رياضيًا، وإن أفكارى وتصرفاتى تكاد تسير على طريقة هندسية أو حسـابية أو جبرية. هذا صحيح، ولا أدرى كيف اهتديت إلى ذلك! أنا مـع الأسـف كذلك. وهذا ما سوف يهدم كل عمل مسرحى أو فنـى أحـاول إنشـاءه. إن إسقاطى الحياة والعواطف كما هى، وكما يراها ويحسـها دهمـاء النـاس، وركونى إلى الطريقة الرياضية فى تعريف أفكارى وتأملاتى لمصيبة كبرى. وإليك دليلاً آخر فى قطعة "اللحم" التى أرسلتها إليك. إنك ولا شك لم تجـد فيها أية صورة تنطبق على الحياة وعواطف الحياة. ولكن قد وجدتها متمشية مع العقل والمنطق الذى تقتضيه فروض خاصة أنشأتها أنا فى البداية، تلـك هى الرياضة: فرض وعقل ومنطق. التصوير الحديث أخرج مـن حسـابه العواطف البشرية وجعل أساسه الهندسة والمنطق العقلـى الـواعى وغيـر الواعى، والموسيقى الحديثة أيضًا.. يا للبلاء! إنى أحب الفن الحديث وأقلـده أحيانًا وأخشاه وأخشى منه على نفسى.."(٦).

ودع عنك شك الكاتب فى قيمة ما عمل، فهذا الشك لا تعرفـه غيـر النفوس الكبيرة، ودع عنك جهره بهذا الشـك، فـذلك مـا لا يسـتطيعه إلا الناجحون، ثم انظر معى إلى نمو الروح الهندسـية esprit de geometrie ما يسميها بسكال، عند كاتبنا، وطغيانها على ما يسميه نفس الكاتب الفرنسى "روح الدقة" Esprit de finesse، ثم أبحث عن أسباب ذلك، أو ما ترى أن سيطرة الشهوة العقلية – شهوة المعرفة غير المباشرة – وما استتبع ذلك من انصرافه عن الحياة، وضيقه بها، كما تشهد الصفحات التى يبرم فيها الكاتب

---

(٦) ص ٥٥، ٥٦.

من احتكاكه بالمجرمين فى حياته القضائية – كانت من أهم الأسباب الموجهة؟ الحكيم سجين نفسه. سجين عقله.

ولقد حاول كاتبنا الذكى أن يرى فى بنائه لموضوعه وتصريفه للحوار أسلوبه الخاص. ولكننا نلاحظ ما سبق أن وضحناه، وهو أن بناءه لقصصه ومسرحياته رائده دائمًا الفكرة، والحياة لسوء الحظ أشد نفورًا من أن تنطوى تحت خط من خطوط العقل. والشخصية الروائية – مهما آمنا بالجبر الداخلى لابد ممزقة – فى الحياة – كل منهج مرسوم. أو لا ترى إلى كاتب كدستيوفسكى كيف تتدفق بعض رواياته – "العبيط" مثلاً – كما يتدفق سيل الحياة لا يحده شاطئ ولا يسجنه مهد. والحكيم كرجل تفكير لم يعد يرى للصورة جمالاً يعتد به، فاللغة عنده "أداة يسيره لنقل الأفكار النبيلة"[٧]، والأسلوب عنده هو روح الكاتب وشخصيته ومنهجه فى التأليف، وهذا حق ولكنه ليس كل الحق، فهناك أيضًا فن العبارة. وما ينبغى أن تدفعنا ثورتنا المشروعة على أدب اللفظ الذى أفسد حياتنا الروحية قرونًا طويلة إلى تحطيم ذلك الفن، فالسجع والتكلف الأجوف، كما عهدناهما لا يقدحان فى المبدأ العام الذى تنهض على أساسه جميع الفنون وأعنى به فن الأداء. ونحن لا نقول، كما قال مذهب من المذاهب الحديثة: إن اللغة كمقاطع الرخام يصاغ منها الأدب، كما تنحت التماثيل، ولكننا نؤمن، ويجب أن نؤمن، أن الكثير من الأفكار الرائعة والأحاسيس العميقة تفقد من جمالها، إن لم تفقده كله، إذا عريت عن جمال الصور، بل إن التفكير والإحساس كثيرًا ما يضيعان إذا عجزنا عن إسكانهما اللفظ الدال. وكم من كتاب يحدثنا عن موضع

---

(٧) ص ٢١٦.

الصعوبة فى الخلق الفنى الإنسانى فنجده فى الاحتيال على الفكر أو الإحساس حتى يطمئن إلى اللفظ. وليس من شك فى أن سر الخلود فى الكثير من عيون الأدب يرجع جانب كبير منه إلى خصائص الصياغة ولا أدل على ما نقول من استحالة ترجمة الشعر الخالص[٨].

وهكذا نستطيع أن نجمل التحفظات التى نراها:

١- عدم الإمعان فى الحياة طلبًا للمعرفة المباشرة.

٢- شدة وطأة التفكير الرياضى وعدم تنمية روح الدقة التى ترى التفاصيل والمفارقات وتحرص عليها لدلالتها الإنسانية لا لتأييدها لفكرة عامة أو اتجاه مسيطر.

٣- عدم الإيمان بجمال الصياغة والشكل Le culte de la forme مع أنه إيمان بالجمال المطلق، ولنذكر قول أفلاطون: "لو صيغت الحقيقة امرأة لأحبها جميع الناس".

هذه هى مواضع نقدى للكتاب وصاحب الكتاب. حرصت على البدء بها لأنى أقدر مبلغ الأثر الذى سيحدثه هذا الكتاب فى النفوس، كما أقدر قوة كاتبه، وقد خشيت أن يجتاح المؤلف القراء فيما هو محق فيه وغير محق. ولا شك فى أن القارئ عندما يقرأ الكتاب – وهذا ما أرجوه أن يفعله – سيحس بإيمان كاتبه إيمانًا لا يدفع، إيمانًا مخلصًا من نفس مخلصة. ثم كم فيه من ضياء! كم فيه من فهم عميق سليم لمعنى الثقافة الإنسانية!

---

(٨) أريد أن ألفت النظر إلى أننى أناقش هنا رأى الكتاب فى قيمة فن العبارة. وليس معنى هذا أنه ليس للحكيم أسلوب تعبيرى، فهذه مسألة أخرى.

هذا الكتاب سيمثل، كما قلت، مرحلة من مراحـــل حياتنـــا الروحيـــة والثقافية وذلـــك ما سأبينه. وأما ما سبق فلست أتجه به لغير ملكة النقد عند القارئ. وهناك ملكة أخرى هى التى أدعو القارئ إلى أن يتناول بهـــا هـــذا الكتاب، تلك هى ملكة الفهم بل ملكة المشاركة فى الحس والإيمان.

(٢)

قد تسألنى أليس فى مصر طبقة من المستنيرين؟ نعم فى مصر بيئـــة مستنيـــرة. فيها كثيرون عاشوا فى أوروبا وعرفوا الثقافة الأوروبية، وفيهم من يعرف الفن الأوروبى ويتكلم عن المصورين والتصوير، ومن يتكلم عن برامس وباخ وهاندل، ولكن من النادر أن تجد بين هؤلاء مـــن عـــرف أن الثقافة العقلية الحقيقية شىء والكلام فيها شىء آخر، وقليل من هـــؤلاء مـــن أدرك أن الثقافة العقلية وحدها ليست كل شىء. الثقافة الكاملة شىء أوسع من ذلك بكثير. إن هؤلاء المتكلمين فى الموسيقى والتصوير والفنون يعرفونهـــا برءوسهم ولا يدركونها بحواسهم. إن المطلوب للثقافة ليس مجرد المعرفـــة، بل الإحساس والتذوق والتغذى بمختلف الفنون. ما قيمة الكلام عن بيتهـــوفن إذا كانت أعماله لا تهز نفسك هزًّا؟! وما معنى الحديث عن رفاييل، أو فلمنج أو روبانس أو بوتشيللى إذا كانت صورهم لا تعمر رءوســـنا ليـــل نهـــار، وتحدث ألوانهم وأصباغهم فى نفوسنا الأحداث؟! الثقافة ليست كلامًا نملأ به الرؤوس، ولكنها يقظة الملكات كلها والحواس إذا سلمت بقولى هذا فلا أبالغ إذا قلت لك: إنه ليس فى مصر عدد أصابع اليدين مـــن المثقفـــين..." (ص ١٢٣).

هذه الحقائق الكبيرة هى الدرس النهائى الذى تتمخض عنه "زهرة العمر". ولكى ندرك معناه البعيد يجب أن نحدد المرحلة التى وصلنا إليها اليوم، وأن نتبين العناصر المكونة لثقافتنا الحالية. والأمر واضح، فهناك منبعان كبيران لتفكيرنا الحالى، بل لحياتنا الروحية كلها.

أما المنبع الأول فهو بعثنا لثقافة العرب فى عصورها الأولى، فمصر المعاصرة ليست استمرارًا لمصر الإسلامية، وهذا أمر لا يحتاج إلى دليل، فأجيالنا الناشىءة أكثر معرفة وتغذية – اليوم – بامرئ القيس وجرير والبحترى مثلا منها بالبوصيرى والبهاء زهير وابن نباتة المصرى. ونحن أكثر قراءة للأغانى والأمالى منا لنهاية الأرب أو صبح الأعشى. نعم إن مصر الإسلامية قد آوت الثقافة العربية يوم فرت من وجه المغول، ولكنها كانت ثقافة فاترة منحلة سطحية، ولقد كان فى ظروف مصر السياسية والاجتماعية ما زاد تلك الثقافة ضعفًا، حتى أصبحت إما دراسات وحواشى وتعليقات وتصانيف، أو أدبًا إنشائيًا متكلفًا لفظيًا لا تدب فيه الحياة إلا بمقدار، والذى لا شك فيه أننا لم ننتعش إلا عندما بدأت حركة البعث للقديم. ولعل البارودى أن يكون أول ثمرة لذلك البعث إن لم يكن رائده بمختاراته وديوانه، وذلك فى مجال اللغة وفن الشعر، كما أن جمال الدين الأفغانى، والشيخ محمد عبده قد جددا من شباب الإسلام بدعوتهما إلى الرجوع إلى التقاليد الصحيحة والعدول عن الخرافات التى كانت قد أوشكت أن تقضى على حياتنا الروحية. لقد حدث فى مصر فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر، ما يشبه إلى حد ما حركة البعث العلمى التى ازدهرت بأوروبا فى القرن التاسع عشر، حدث رجوع إلى القديم وبعث له. وكما أحيا الأوروبيون تراث روما وأثينا

كذلك أخذنا نحن نحيى تراث مكة والمدينة ودمشق وبغداد. وكذلك الأمر فى المجال الروحى، فحركة جمال الدين الأفغانى والأستاذ الإمام قد صدرت عن روح شديدة الشبه بالروح التى صدر عنها لوثر وكلفن وزونجلى. هذا هو المنبع الأول نشير إليه ولكنه ليس موضع حديثنا اليوم.

وإنما نريد أن نتمهل عند المنبع الثانى الذى ينقلنا كتاب الحكيم إلى مرحلة جديدة من مراحله، ونعنى به المنبع الأوروبى الغربى. والملاحظ فى تاريخنا الطويل أن مصر كانت بؤرة للثقافة اليونانية لمدة عشرة قرون كاملة (من ٣٣٠ ق.م إلى ٦٤٠ م) أعنى مدة البطالسة والرومان وبيزنطة، وهذا زمن طويل حتى فى حياة الأمم. ومن المعلوم أنه خلال تلك المدة كلها كانت لغة الثقافة والإدارة هى اللغة الإغريقية، وأن اللغة اللاتينية لم تستعمل إلا فى الجيش. ومراسلات الحاكم مع الإمبراطور أيام الحكم الرومانى. ولقد كان لنا أن ننتظر انتشار الثقافة الإغريقية بمصر بين المصريين، ومع ذلك فإن شيئًا من هذا لم يحدث، فمصر لم تصبح إغريقية فى يوم ما، كما أصبحت فيما بعد عربية بسرعة مدهشة، فلقد ظل المصريون بعيدين عن الإغريق، ظلوا يتكلمون اللغة المصرية ويكتبون الكتابة الديموتيقية، كما ظلوا متمسكين بدينهم وثقافتهم الموروثة، وهم لم يتخلوا عن شيء من خصائصهم الروحية إلا أمام المسيحية. ولا غرابة فى ذلك، فلقد كان الشعب المصرى طوال هذا الزمن فى بؤس مادى وبؤس روحى بالغ الفقر، ولقد كان المصريون يبغضون الإغريق والرومان قدر بغض هؤلاء لهم، ولم يحدث قط أن امتزج الشعبان، كما امتزج المصريون والعرب فيما بعد.

وفى الحق إنها لظاهرة عجيبة، فألف عام كانت كفيلة بأن تبذر بذور الثقافة اليونانية فى بلادنا، ولكننا لا نجد أثرًا لتلك البذور. ولقد انقضى ذلك الزمن بفتح العرب لمصر، وإذا بنا نرى الدواوين تُعرَّب بعد ستة وستين عامًا فقط من هذا الفتح، وسرعان ما اختفت اللغة الإغريقية بل واللغة المصرية، وأصبحت مصر بلدًا عربيًا وإسلاميًا. ولكنه إذا كانت مصر لم تتأثر باللغة الإغريقية عن طريق مباشر، فإنها لا ريب قد ورثت هذا الأثر فيما ورثت من ثقافة العرب. ومن المعلوم أن العرب قد نقلوا فلسفة اليونان وبخاصة فلسفة أرسطو ودرسوها، بل نموها ثم أعادوها إلى أوروبا خلال القرون الوسطى.

ورثت مصر إذن الفلسفة الإغريقية مع ما ورثت من تراث عربى، ولكنها لم تضف إلى هذا التراث خلقًا جديدًا يعتد به. فليس لدينا فلاسفة مصريون، نذكرهم مع الفارابى أو ابن رشد أو الغزالى.

والأمر فى الأدب كالأمر فى الفلسفة، فأدبنا المصرى العربى قد انفصل عن التفكير الإنسانى، بل الحياة الإنسانية بمعناها العميق.

ولقد استمرت تلك الحالة إلى سنة ١٧٩٨، وتلك سنة خطيرة فى تاريخنا السياسى والروحى معًا، وذلك لأننا خرجنا فيها عن وحدتنا وابتدأنا نتصل بأوروبا ونفتح نوافذنا على العالم الحى. لقد كان للحملة الفرنسية فى حياتنا من هذه الناحية أبلغ الأثر. ولا شك فى أنها كانت من الأسباب التى وجهت نظر محمد على إلى الغرب عامة وفرنسا بنوع خاص، فأوفد إليها البعثات، وكانت حركة مباركة فى الترجمة، نهض بها رفاعة الطهطاوى وتلاميذه فى مدرسة الألسن، ولقد استمرت تلك الحركة إلى يومنا هذا، بل

لعلها أخذت فى التزايد، كما انتشرت معرفة اللغات الأجنبية بيننا حتى رأينا من شعرائنا وكتابنا من يجيدها كشوقى وإسماعيل صبرى وغيرهما؛ ولكنه بالرغم من ذلك لم تتغير حياتنا الروحية الثقافية حتى السنوات الأخيرة تغيرًا يذكر، والسبب فى ذلك هو أن اتصالنا بأوروبا قد تم على نحو ما اتصل العباسيون بالثقافة الإغريقية، فالذى استطعنا أخذه إنما هو التفكير الأوروبى، وأما الأدب وغيره من الفنون فذلك ما لم نستطع أن نتمثله. والذى لا شك فيه أن التفكير المجرد لا يكفى لأن يكون منبعًا لثقافة جديدة دائمة التدفق. والأدب والفن على العكس من ذلك خليقان بأن يفجرا فى النفس ينابيع جديدة وذلك لأن تمثلهما معناه تمثل نوع جديد من الحياة، وليس أدل على ذلك مما نجده من صعوبة فى ذلك التمثل. ونحن على ثقة من أن العباسيين لو أنهم استطاعوا نقل الأدب اليونانى وهضمه لتغير التاريخ الثقافى للعرب، ولكن كيف كانوا يستطيعون ذلك، وهم لم يقروا على غير أرسطو من الفلاسفة؟! فأفلاطون نفسه لم يعرفوه معرفة عميقة، وذلك لسبب بين هو أن فلسفة أفلاطون فلسفة حيوية شعرية، من دعائمها الصور والأساطير، وتلك أشياء كانت بعيدة عن محيط العرب العقلى والشعورى، وأما أرسطو فيمثل الروح الرياضية، روح التفكير المجرد الذى يستطيع كل عقل أن يدركه.

ونحن فى عصرنا الحاضر نستطيع أن نجارى التفكير الأوروبى أو أن نضيف إليه إضافات حقيقية إذا اكتفينا بنقل هذا التفكير، وذلك لأن الفكرة التى تبنى على فكرة أخرى لا تلبث أن تنحل متعثرة فى فتات المنطق، وإنما التفكير الخصب هو الذى نستمده من الحياة ونبنيه على الواقع. وعلى هذا لا يكون لنا بد إذا أردنا أن نجدد حياتنا الروحية من أن نغير من مقومات تلك

الحياة واتجاهاتها وقيمها، وهذا لن يكون إلا إذا تغذينا بالآداب والفنون الأوروبية من تصوير ونحت وموسيقى.

هذا الغذاء الروحى الجديد هو ما يدعونا إليه توفيق الحكيم فى "زهرة العمر"، وهو بهذا يدعونا إلى مرحلة جديدة من مراحل حياتنا الروحية. ونحن لا ريب ندرك ما فى هذا من مشقة، فثمة طبائع متأصلة وعادات راسخة واتجاهات نفسية عميقة، تنهض فى سبيل تلك الدعوة ونحن لا نجهل أيضًا أن كافة النفوس ليست فى مرونة نفس الحكيم وغيره من النفر القليل الذين أفادوا من إقامتهم بأوروبا إفادة حقيقية. ومن حولنا عشرات منهم بل مئات ممن قضوا السنوات الطوال بالغرب، ثم عادوا وقد تكون برءوسهم نظريات كثيرة وآراء لا تحصى، ولكنهم لم يتمثلوا الحياة الأوروبية والإحساس الأوروبى والثقافة الأوروبية بمعناها الصحيح. هذه كلها صعوبات لا شك فيها، ولكننا مع ذلك غير يائسين من الوصول إلى حالة خير من حالتنا الراهنة وأنا على تمام الثقة من أن كتاب الحكيم سيثير فى نفوس قرائه تشوقًا حارًا للثقافة الحقيقية، وبخاصة فى نفوس الشباب الذين لا يزالون فى دور التكوين، وهذا هو سر انشراح صدرى للكتاب.

والذى أحرص عليه فى خاتمة هذا النقد هو ألا يضيق القارئ نفسًا بما يحس من تبرم الكاتب بحياتنا المصرية الراهنة، فتلك حالة نفسية قد يصعب فهمها على من لم ينفذ من الثقافة الأوروبية إلى مثل ما نفذ إليه الحكيم. ولكننى أؤكد عن خبرة – أن تبرم الحكيم له ما يبرره. وما ينبغى أن نطلبه إلى الكاتب إنما هو الإخلاص والإيمان بما يقول إيمانًا قلبيًا، والحكيم هو ذلك الكاتب.

المازنى القصاص[٩]

تحدث المازنى نفسه على لسان إبراهم الثانى بطل القصة التى تحمل هذا الإسم عن القصص فقال: "إن الروايات ليست ولا يمكن أن تكون خيالاً بحتًا أو شيئًا يخلقه الإنسان من لا شيء. ولا يحور فيه أصل من حقائق الحياة وأنكر قدرة الإنسان على هذا الخلق من لا شيء. وذهب إلى أن كل ما يسمعه هو التوليد، وهو أن يلفق القصة من جملة ما شهد، وما جرب، وما سمع، ويكون الشخصيات من أشتات ما عرف ثم تعمل الفطنة الطبيعية واللب العبقرى فعلهما بعد ذلك، فليست القصص خيالاً ولا ما تصفه محالاً .

وهذا الحديث الذى رواه المازنى عن بطله إبراهيم الثانى هو فى الواقع حديث المازنى الخاص عن فنه القصصى، فهو لم يكتب قصصًا من العدم، ولا من مزج الخيال بل استقى مادة قصصه مما رأى أو جرب أو سمع، بل إن بطل قصتيه الأساسيتين وهما: "إبراهيم الكاتب" و"إبراهيم الثانى" هو المازنى نفسه، بل لعلنا لا نعدو الحق إن قلنا إنه هو نفسه بطل معظم ما كتبه من قصص وأقاصيص كما كان محور الكثير مما كتبه من مقالات تدور حول ذكريات حياته أو مشقات عمله الصحفى أو تجاربه فى الحياة، وشتى علاقاته الاجتماعية، بحيث يمكن القول بأن أدب المازنى كله شعرًا أو نثرًا وقصصًا ومقالات أدب شخصى، ومع ذلك استطاع المازنى بما وهبه الله من روح شاعرية شفافة، وبما أفاده من الحياة من فلسفة فكهة ساخرة أن يعطى هذا الأدب طابعًا إنسانيًا جديرًا بالخلود.

---

(٩) من محاضرات ألقيت فى معهد الدراسات العربية ونشرت داخليًا فى المعهد ضمن كتيب عن المازنى صدر عام ١٩٥٤.

لقد كتب المازنى من القصص "إبراهيم الكاتب" و"إبراهيم الثانى" و"عود على بدء" و"ثلاثة رجال وامرأة" و"ميدو وشركاه" كما كتب عددًا كبيرًا من الأقاصيص أو المقالات القصصية فى مختلف الصحف والمجلات، وجمع منها مجموعات فى "ع الماشى"، و"فى الطريق"، و"من النافذة" فضلاً عما انتصر منها وسط مجموعات مقالاته الأخرى مثل "حصاد الهشيم"، و"قبض الريح"، و"صندوق الدنيا"، و"خيوط العنكبوت"، كما أن له أقصوصة بعنوان "على الهامش" نشرها ضمن مجموعة من الأقاصيص لعدد من الأدباء المصريين نشرت باسم أقاصيص.

والملاحظ بوجه عام على قصص المازنى وأقاصيصه أنها لا تعنى بالأحداث ولا تغرب فى الخيال، وقد قرر هو نفسه أنه لا يعنى فى قصصه بسرد الأحداث وإنما همه الأول هو تحليل النفوس وتصوير الشخصيات، حتى إن الكثير من أقاصيصه لا يعتبر قصصًا فنيا بل مقالات قصصية لا حبكة فيها ولا بناء للقصة بل سردًا لحوادث أو ذكريات أو تجارب بالغة البساطة ومن حولها فيض من التحليلات النفسية أو التأملات العقلية، وكأن القصة عنده مجرد مسمار يشجب فيه لوحاته الفكرية أو الجمالية. ولذلك لا نراه يعنى فى الكثير من قصصه وأقاصيصه، بخواتمها، حتى قال بعض النقاد إنه كاتب هرب من الحياة، وهم يستدلون على ذلك بأهم قصة كتبها وهى إبراهيم الكاتب حيث نتابع بطلها إبراهيم فى سلسلة مغامرات مع مارى وشوشو وليلى، وإذا كنا قد عرفنا مصير بعض تلك الشخصيات كشوشو التى تزوجت بالدكتور محمود فإننا لم نعرف شيئًا عن مصير الشخصيات الأخرى، وبخاصة بطل القصة الذى لم نعلم عنه إلا أنه لم يتزوج بواحدة من

هؤلاء الفتيات، دون أن نتبين آثار تلك الخيبة فى نفسه ولا تأثيرها على حياته. وإن كنا نعود فنلقى نفس البطل فى قصته الثانية إبراهيم الثانى حيث نشهد زواجه من تحية ثم مغامراته البريئة مع عايدة وميمى. وقد تطور البطل تطورًا كبيرًا بفضل السن وتراكم تجارب الحياة وخمود فورة الشباب، واتساع العقل والقدرة على فهم الغير والتفكير فى مصيرهم. وهو تطور أفقد هذا البطل الذى يختلط بالكاتب اختلاطًا تامًا بحكم وحدة الشخصية الكثير من حرارة السخرية التى أفسحت المجال لنظرات الفكر الهادئة إن لم تكن الباردة. ولتحليلات العقل ومناجاة النفس التى تصل إلى حد تجريدها وإجلاسها أمام البطل على مقعد واضعة ساقًا على ساق.

وفى الحق أن القصتين الأساسيتين اللتين كتبهما المازنى وهما "إبراهيم الكاتب"، "وإبراهيم الثانى" لا يعتبران قصتين بقدر ما يعتبران ترجمة شخصية للمازنى أو لبعض تجارب حياته، وإن يكن قد حاول أن يدخل فيهما بعض العناصر الخيالية أو يعمى فى بعض وقائعهما، ليخرجهما مخرج القصص، أو نزولاً على بعض مقتضيات الحياة، وكل من هاتين القصتين تمثل مرحلة واضحة فى حياة الكاتب الفنية والعقلية، كما تمثل طورًا من أطوار فلسفته فى الحياة. تلك الفلسفة التى وإن نكن قد قسمناها فيما سبق إلى قسمين: قسم التذمر والسخط والشكوى والتشاؤم – وفى هذا القسم يدخل شعره – ثم قسم السخرية والتهكم والاستخفاف بالحياة، وهو القسم الذى يتناول معظم أدبه النثرى – نقول إننا وإن نكن قد اكتفينا فيما سبق بهذا التقسيم العام، إلا أن النظر الدقيق يمكننا من أن نلاحظ تطورًا واضحًا فى القسم الثانى من حياته وفلسفته وإنتاجه. ففى أول هذا الطور كانت روح

الشعر لا تزال طاغية على نفسه، حتى لتطالعنا من خلال نثره بعد أن هجر القريض. وهذه الروح واضحة فى الكثير من صفحات إبراهيم الكاتب حيث يصف مظاهر الطبيعة أو يتحدث عن خوالج النفس بروح شعرية نافذة. وكذلك الأمر فى السخرية فقد كانت فى أول هذا الطور سخرية مرة يلونها الأسى أو تومض من خلالها جمرات النفس الثائرة. أما فى آخر هذا الطور وعندما كتب إبراهيم الثانى فقد ضعفت الروح الشعرية بضعف الانفعال العاطفى، كما أصبحت السخرية مجرد فكاهة، بل قد يصطنعها الكاتب أحيانًا دون أن يحفزه إليها دافع إنسانى، ودون أن تترجم عن حقائق نفسية دفينة. وذلك بينما نرى التفكير العقلى قد استفحل حتى أوشك أن يقترب من "الفنقلة" الأزهرية، أو "الفرضية" المسيحية Casuistique، وهى ذلك المنهج العقلى الذى يقلب كل مسألة على كافة وجوهها ويلتمس حلاً لكل فرض حتى ولو كان هذا الفرض مستحيلاً أو بعيد الاحتمال.

وبالرغم من أن قصص المازنى قد لا تعتبر مستوفية لكافة الشرائط الفنية للقصة، إلا أنها مع ذلك تعتبر كنزًا ثمينًا من القيم الإنسانية والقيم الجمالية التى أضفاها عليها تفكيره النافذ وروحه الشعرية المجنحة، وفلسفته الساخرة المؤثرة. كما تعتبر كنزًا فى تحليل النفوس وتصوير الشخصيات، وفى طليعتها شخصية إبراهيم عبد القادر المازنى نفسه الذى يعتبر فى ضليعة كتابنا المحدثين، بل لعله يتميز عنهم جميعًا بما له من فلسفة خاصة فى الحياة، ومن أسلوب عقلى متميز.

جمهورية فرحات بين المسرحية والأقصوصة[10]

تعرض الآن الفرقة المصرية بحديقة الأزبكية مسرحيتين قصيرتين كل واحدة منها فى فصل واحد للدكتور يوسف إدريس، وهما "جمهورية فرحات" و"ملك القطن".

والمسرحية الأولى وهى "جمهورية فرحات" تثير عدة مشاكل نقدية جديرة بالدرس والاهتمام، فهى كانت فى الأصل أقصوصة منشورة للدكتور إدريس الذى أحالها إلى مسرحية ذات فصل واحد دون أن يحدث فيها تغييرات جوهرية.

والقصة من النوع المسمى بالقصة ذات الأدراج، فهى تبدأ فى أحد أقسام البوليس حيث نرى الصول فرحات جالسًا على مقعده لا يغادره، وتتعاقب عليه وفود من الشاكين والمجرمين الذين يفدون على أقسام البوليس. وبملكة ملاحظة دقيقة يعرض المؤلف علينا عدة لوحات صغيرة من أخلاق المجتمع وما كان قد استشرى فيه من فساد وتفاهة وانحلال، وقد طغى هذا الانحلال حتى شمل رجال البوليس أنفسهم. فهذه امرأة تدعى أن مطلقها قد حرض عليها من ضربوها فى دار السينما وجردوها من قرطها الذهبى، وعندما يسألها الصول أن يستأنف[11]..

([10]) من كتاب يوسف إدريس بأقلام هؤلاء. دار مصر للطباعة. مكتبة مصر. القاهرة ١٩٨٦ من ص ٧٢ إلى ص ٧٦.

([11]) لم تكتمل الجملة وتوقفت الكتابة وبتر المعنى.

القصة الجديدة:

هذه القصة الجديدة التى كتبها الصول فرحات لفيلم سينمائى تحكى كيف أن قصة من داخل القصة الأصلية يعرضها مسرحنا، فتبدأ المسرحية فى قسم البوليس، وتتخللها بعض مشاهد السينما عارضة القصة الثانية، أو من الممكن أن نُحمّل ممثلاً واحدًا هو الممثل القدير فاخر فاخر عبء سرد قصة على الجمهور من فوق خشبة المسرح، وهو جالس على مكتبه دون أن يغادره أو يأتى بحركة واحدة؟ وهذه هى الطريقة التى اختارها المؤلف عندما حول قصته إلى مسرحية، متحديًا أصول الفن المسرحى الذى نعلم أنه لا يسمح بأن يجلس ممثل على خشبة المسرح ليقص على المشاهدين قصة بأكملها، دون أن يبعث الفتور فى نفوسهم أو يثير فيها الملل.

وفى الحق إنها كانت تجربة جديدة بالغة الخطورة، وقد أثبتت أن لدينا ممثلاً كفاخر فاخر يستطيع أن ينهض بمثل هذا العبء الفادح وأن ينجح فى أدائه، كما أثبتت أن لدينا مخرجًا كفتوح نشاطى يستطيع أن ينفث الحياة فى قصة يسردها ممثل وهو جالس على خشبة المسرح، ويجرى فيها من الحركة ما يعوض التمثيل الفعلى لأحداثها.

ولكننى بالرغم من تسجيل هذا النجاح الفذ، مازلت أعتقد أن قصة يوسف إدريس فيها من دقة الوصف وروعة التصوير ما يجعلها تفضل مسرحيته. كما أعتقد أن هذه القصة أكثر صلاحية للسينما منها للمسرح، وذلك لأن السينما لديها من الحيل الفنية ما لا يملكه فرحات عن سبب تحريضه على ضربها تقول إنه أراد أن ينتقم منها لرفضها التنازل عن حكم نفقة استصدرته هذه بعد طلاقها. وعندما يسألها عن سبب هذا الطلاق تقول

إنه كان لأنها تعثرت عند وقت السحور فى "قُلة" حماتها فكسرتها، وغضب الزوج فطلقها من أجل قلة أمه، وليس بعد ذلك تفاهة ولا انحلال اجتماعى.

والصول فرحات الساخط على عمله الممل المتبرم به، لا يزال يثرثر ويتلكأ فى عمله حتى إذا أحس بقدوم الضابط معاون القسم تظاهر بالجد والاهتمام وإنجاز عمله، بينما نعلم أنه قد بلغ من الكسل والتبرم حدًّا يتساءل معه لماذا مات رجل فى خرابة تابعة للقسم الذى يعمل فيه؟ ولماذا لم يواصل هذا الميت سيره خطوات أخرى حتى يموت فى خرابة تابعة لقسم آخر؟

وبينما تتتابع أمامنا هذه اللوحات الاجتماعية القاتمة، نحس أن الصول فرحات قد نسى أن المؤلف المحجوز لسبب سياسى فى حجرته متهم مودع رهن التحقيق فيأخذ فى التبسط معه فى الحديث، حتى ليخبره بأنه قد ألف قصة لفيلم سينمائى. وقد ساقه إلى هذا الحديث ذكر السينما الذى ورد على لسان السيدة المطلقة التى سبق أن أشرنا إلى شكوها.

وعند هذه المرحلة نحس أن المؤلف قد فتح درجًا ليستخرج منه هذه القصة الجديدة التى كان الصول فرحات قد ألفها لفيلم سينمائى، وبالفعل يأخذ الصول فى سرد هذه القصة، وإن كانت اللوحات الاجتماعية لا تزال تتابع متخللة سرد القصة الجديدة. فمن وقت إلى آخر يفد إلى القسم مجرمون وشاكون يقطعون سياقها، ويريد الصول المسرح. فبطريقة "الفلاش باك" مثلاً كان من الممكن أن نعرض القصة الثانية، وأن تتخللها بعض لوحات القصة الأولى كما فعل المؤلف، ولكن فى حركة وتمثيل وفنية طريفة.

ولكنه إذا كانت المسرحية قد فقدت ما كان فى القصة من وصف وتصوير، فإنها قد احتفظت بما يتميز به المؤلف من خفة وشعبية جميلة فى

الحوار، ومن قدرة على رسم الشخصيات وتحديد أبعادها وتمييـــز قســماتها النفسية والأخلاقية.

لقد كانت هذه المسرحية مغامرة من المؤلف والمخـــرج والممثلـــين، ولكننى حمدت الله لنجاحها رغم خروجها على أصول المســـرح والتـــأليف المسرحى، وحمدته أكثر من ذلك لأنها احتفظت بخصائص الأديب يوســـف إدريس الذى يتميز قبل كل شيء بمهارته ككاتب للقصة القصـــيرة، وكفنـــان يرسم ما يمكن أن نسميه بالمنياتور الأدبى.

وأما المسرحية القصيرة الثانية وهى "ملك القطن"، فهى الأخرى قـــد كانت أقرب إلى اللوحة الاجتماعية منها إلى المسرحية، وإن كانت لوحة حية صادقة تمثل حالـــة فعلية كانت سائدة بـــين المـــلاك الجشـــعين والفلاحـــين المغبونين الذين يجاهدون جهادًا مريرًا لكى يستخلصوا ثمرة جهدهم من بين براثن أولئك الملاك. وتتمثل هذه الثمرة بنوع خاص فى محصول القطن الذى كان ولا يزال مصدر ثروتنا الأساسية، والذى يقتضى العدل أن يعتبر الفلاح ملكًا له باعتبار أنه أداة إنتاجه الأولى، وإن تكن هذه اللوحة قد تخطت القطن والصراع حوله إلى العلاقة الاجتماعية العامة بين الملاك والفلاحـــين. وقـــد صور المؤلف هذه العلاقة تصويرًا خاطفًا عميقًا فى تلهف ابن الفلاح على أن يحظى بالزواج من ابنة مالك الأرض، وفى تلهف طفل الفلاح على أن يلعب مع طفل المالك دور القاطرة بدلاً من أن يرغم على أن يلعب دور السبنسة.

وفى عرض هذه اللوحة أيضًا يطيب لى أن أغتبط بما أحسست به من أنه قد أصبح لدينا مخرج كنبيل الألفى، وممثلون كفؤاد شفيق وشـــفيق نـــور الدين، يستطيعون أن يبعثوا الحركة والحياة فى لوحة اجتماعية محكمة كلوحة "ملك القطن".

دعنى لولدى[١٢]

فكرة .. لستيفان زفايج

أخذها إحسان وأخضعها لمنهجه

فى رسالة من الأديب "فؤاد الجندى" إلى رئيس التحرير وجه الكاتب اتهامًا جديدًا للأستاذ إحسان عبد القدوس بأن قصته "دعنى لولدى" منقولة بنصها، وأبطالها، وجوهًا، وولدها الصغير من قصة الكاتب الكبير "ستيفان زفايج" .. وكان رد الأستاذ حلمى سلام: لست أستطيع أن أقول فى هذا الاتهام الجديد شيئًا يستريح إليه ضميرى لأنه لم يكن من حظى أن أقرأ القصتين حتى يتاح لى أن أعقد مقارنة بينهما.

وهذا هو "الناقد الأدبى الكبير الدكتور محمد مندور" يتناول هذا الاتهام الجديد بالدراسة النقدية، ويدلى برأيه فى مدى التشابه بين القصتين.

وكنت مشغولاً بمراجعة قصتى "لا أنام" .. "لإحسان عبد القوس" و "مرحبًا أيها الحزن" لفرانسواز ساجان "لأتبين مدى صحة ما رأته لجنة التحكيم فى مسابقة السينما من أن قصة إحسان مأخوذة عن قصة "فرانسواز ساجان" عندما نقلتنى "مجلة الإذاعة" من هذه المراجعة الطويلة إلى مراجعة أخرى أوحى بها قارئ فى رسالة بعث بها إلى "الأستاذ حلمى سلام، وأكد فيها أن أقصوصة إحسان المنشورة فى مجموعة "بائع الحب" تحت عنوان "دعنى لولدى" مأخوذة من قصة الكاتب النمساوى الشهير "ستيفان زفايج"،

---

(١٢) من كتاب معارك نقدية من ص ٢٧٥ إلى ص ٢٧٨. والمقالة نشرت أساسًا فى مجلة الإذاعة. قدمها مندور كخبير أدبى فى قضية سرقة أدبية أرسلت رسالة لرئيس التحرير بشأنها فأحالها لمندور.

دون أن يدلنا كاتب الرسالة على أقصوصة "زفايج" التى أشار إليها. ورحت أستعيد فى ذاكرتى ما قرأت من قصص ستفيان زفايج ذلك الكاتب العظيم الذى أعجب به إعجابًا شديدًا، وإذا بى أبحث عن "إحسان" .. حتى إذا وجدتها، وقرأتها، لم تلبث أن قفزت إلى ذاكرتى قصة "زفايج" التى عنوانها "السر المحرق" وهى منشورة فى الجزء الأول من مجموعات قصصية ترجمت إلى الإنجليزية، ونشرتها دار "هالان" بعنوان "المنظار ذو الزجاج الملون".

وتمتد قصة "السر المحرق" فى هذا المجلد من صفحة ٦١ إلى صفحة ١٣٥، وبمراجعتى لهذه القصة، تأكد لدى أن قصة" إحسان دعنى لولدى" تقوم على نفس الفكرة التى تقوم عليها قصة استيفان زفايج "وفى كلتيهما نرى امرأة تخون زوجها مع عشيقها.. وتستغل.. أو تحاول استغفال ابنها الصغير!!

ومن البين أن العمل الخلاق فى كتابة القصة، هو دائمًا الفكرة التى تقوم عليها، ولقد نفترض أن الفكرة الواحدة قد تتوارد على خواطر أكثر من كاتب، كما نفترض أيضًا أن كاتبًا يستوحى الفكرة من كاتب آخر. وإن كنا لا نحب من الكاتب مثل هذا الاستيحاء، لأن الفكرة تسلم مضمونها الإنسانى والفنى بمجرد أن يصوغها كاتب ويضع عليها طابعه الخاص، بينما الأساطير مثلاً لا تحمل طابعًا محددا، وتعتبر ملكًا للجميع يعيد كل كاتب تفسيرها كما يحلو له .. ووفقا لفلسفته الخاصة فى الحياة .. والفن. وأما أن يستوحى كاتب من كاتب آخر الفكرة الأساسية ليقلب بعد ذلك أوضاعها، ويغير من محمولها وهدفها، فهذا ما لا نستطيع إقراره.

أبطال "السر المحرق"!

"فستيفان زفايج" "فى قصته السر المحرق" يحدثنا عن امـرأة اسـمها فراو بلومنتال "هى زوجة لمحام كبير فى فيينا وقد تركت زوجها لتصطحب ابنها البالغ اثنى عشر عامًا إلى بلدة "سيمرنج" فى الجبل ليقضى فترة النقاهة، وهناك تلتقى ببارون يسميه "زفايج" "صائد نساء" ويحاول البارون أن يتصيد تلك السيدة فلا يجد سبيلاً إليها غير أن يتودد إلى طفلها الذى يقص عليه مغامراته فى الهند ويعده بإهدائه كلبًا لأنه أحس منه محبة للكلاب. حتى إذا وصل إلى الأم، واستطاع أن يخرجها عن تحفظها .. أخذ يعمل بموافقة الأم أولاً ، ثم باشتراكها بعد ذلك فى إقصاء هذا الطفل لكى يخلو لهما الجو حتى أحس الطفل بأن هناك سرًا محرقًا يريدان إخفاءه عنه. فتيقظت فى نفسه رغبة الاستطلاع، وأحس بغريزته أن هناك خطرًا يتربص بأمه من هذا المغامر الكذوب المحتال. وبعد عدة مغامرات .. وطراد متبادل .. ينتهى الطفل بأن ينشب أظافره فى هذا الوحش المتربص بأمه.

غير أن هذه الأم الضعيفة المقاومة، لم تلبث أن طلبت إلى الطفل أن يكتب كلمة اعتذار ويرسلها إلى البارون الذى كان قد رحل عن القرية. بعد أن يئس من صيد المرأة بفضل حراسة طفلها اليقظة.

ولكن الطفل رفض أن يعتذر قائلاً لأمه كيف تطلب منه أن يعتذر لمن أراد أن يقتلها بعد أن جذبها إلى غرفته؟!

ولكن الأم تصر على كلمة الاعتذار وتضرب الطفل، فيدافع الطفل عن نفسه، ويضربها. كما ضربته، ثم يشعر بأنه قد ارتكب إثمًا فى حق أمه بضربه لها، فيغادر القرية هاربًا إلى جدته التى كانت تقيم فى مدينة أخرى،

وأخيرًا يلتقى الأب والأم فى منزل الجدة، بأن ينسب هربه إلى نزوة عارضة. وتتأثر الأم بموقف طفلها منها فتحزم أمرها على الاستقامة والمحافظة على شرفها.

هذه هى الفكرة التى قامت عليها قصة "السر المحرق" للكاتب الكبير "ستيفان زفايج".

وأبطال "دعنى لولدى"!

وقد أخذ إحسان فكرة القصة ليخضعها إلى منهجه القصصى المعروف، فيجعل المرأة – ولم يفصح لنا عن اسمها – تلتقى بشاب مصرى فى ميدان سان مارك بالبندقية، ويلاحقها الشاب المصرى الذى عرف أنها زوجة المليونير صاحب شركة ضخمة لها فروع فى معظم بلاد العالم. وهو ينفق وقته فى المرور على تلك الفروع مهملاً زوجته، تاركًا إياها وشأنها تتنقل حيث تشاء ومعها طفل فى التاسعة لا فى الثانية عشرة، ولفارق السن هذا أثر كبير فى معقولية القصة.

ولم يحاول إحسان "فى قصته أن يدرس نفسية الطفل المراهق ولا نفسية الشاب المصرى فى عملية الصيد كما صور "زفايج" نفسية البارون النمساوى، بل نرى "شابًا" يتكالب على المرأة ويلاحقها من البندقية ... إلى ميلانو ... ثم إلى ستريزا على شاطئ البحيرة التى تحمل هذا الإسم فى إيطاليا. وهناك تسقط المرأة مرة ... ويكتشف الطفل رداء أمه فى غرفة عشيقها المصرى فيمزقه ... ويمزق رداء العاشق أيضًا ... وتنزعج الأم، ولكنها لا تلبث أن "تسقط مرة ثانية فى أحد بساتين "ستريزا" وسط ظلام

الليل، حتى إذا عادت إلى الفندق رآها الطفل وهى تودع صديقها على بـــاب الغرفة بقبلة حارة، فانتظرها حتى إذا دخلت الغرفة انهال عليها الطفل ضربًا وهو يبكى، مما أيقظ ضمير المرأة رغم أنفها فغادرت الفندق فـــى الصـــباح الباكر مسافرة إلى سويسرا، ولم يستطع العاشق أن يلحق بها بل سافر مـــع أصدقائه إلى باريس، ومن باريس أمطر عشيقته التى عرف عنوانها بسويسرا – بطريقة لم نعرفها – بوابل من البرقيات الغرامية دون أن يتسلم ردًا، حتى إذا طال الأمر على هذا النحو تلقى فى النهاية برقية حاسمة نصها: "دعنـــى لولدى".

ومن الواضح أن هذا الملخص السريع لقصة "إحسان عبد القدوس" لا يعطـــى فكرة عما برع فيه إحسان من وصف لحظات الغرام، وتبرير عودة تلك الأم الآثمة إلى السقوط .. حتى بعد أن اكتشف ابنها ســـقطتها الأولـــى ومزق رداءها ورداء عاشقها واعترف لها بفعلته.

هذا ومن البين أن استيفان زفايج "قد استخدم فكرته استخدامًا ســـليمًا، فدرس من خلالها نفسية الطفل الموشك على المراهقة، وكيف استطاع هـــذا الطفل أن ينقذ أمه من الصائد ومن غضب أبيه معًا دراسة عميقة، وإن كنـــا نستنكر محاولة أمه حمله على الاعتذار لمن تربص بها، وبشرفها وأمومتها، وأما إحسان فقد أبى أن تفيق الأم إلى شرفها إلا بعد أن سقطت لا مرة واحدة بل مرتين وكانت ثانيتهما غير مفهومة إطلاقـــًا ما دام قد أراد أن يحتفظ لها أخيرًا ببقية من ضمير.

وفى النهاية، كم أود لو ترجمت قصة زفايج "إلى لغتنا العربية ليدرك القراء بأنفسهم مدى تفوق هذا الكاتب العملاق، ومدى ما فى فنه من ترفـــع

وخاصة إذا ذكرنا أن قصة إحسان تريد أن تحملنا على العطف علـــى تلـــك السيدة بإبراز ما تعانيه مـــن حزن، كما أنه لم يحاول قـــط أن ينفرنـــا مـــن "الصائد المصرى" كما نفرنا "زفايج" من الصائد النمساوى".

الأدب وقضية الحرية[13]

عندما طلب أحد النواب إلى الحكومة إيقافِ نشر قصة "أنف وثلاثة عيون" المسلسلة فى مجلة روز اليوسف رد السيد نائب رئيس الوزراء لشيء دون الثقافة والإرشاد القومى بأن الحكومة لا سلطان لها على الصحف والمجلات والثقافة والأدب لأنها جميعًا حرة لا تخضع إلا للقانون الذى يستطيع أن يلجأ إليه النائب صاحب السؤال بأن يطلب من النيابة العامة تطبيقه على ما يرى فيه خروجًا على أحكامه ومن بينها الحكم الخاص بحماية الآداب العامة والأخلاق العامة.

ومعنى ما حدث فى مجلس الأمة هو أن الدولة لا تريد أن تستخدم سلطانها الإدارى فى الرقابة على الصحف والمجلات أو فى الحد من حرية الأدب والفكر، وأنها ترى فى القانون العادى ما يكفى لحماية المجتمع ومثله وأخلاقه ومواضعاته السليمة.

وبالفعل لم تمض أيام حتى أذاعت الصحف أن أحد المستشارين بقلم قضايا الحكومة قد تقدم إلى النائب العام ببلاغ يطلب فيه إقامة الدعوى العمومية على كاتب تلك القصة المسلسلة باعتبار أنها قد مست أخلاقيات المجتمع الذى هو عضو فيه، ومعنى ذلك هو أن أحد المواطنين قد التجأ إلى القانون بصفته الشخصية وهو عضو فى المجتمع طالبًا حماية هذا القانون، وليست هذه أول مرة تعرض فيها قضية الأدب والفكر ومدى الحرية التى يجب أن تكون لهما على القضاء، ففى فرنسا نفسها التى اشتهرت بإطلاق حرية الفكر والأدب إلى أبعد الحدود شهد القرن الماضى قضيتين كبيرتين من

(١٣) من كتاب معارك نقدية من ص ١٥٤ إلى ص ١٥٧.

هذا النوع حوكم فى أولاهما الشاعر شارل بودلير من أجل بعض قصائده التى اعتبرت إباحية وذلك عند صدور ديوانه الشهير المسمى "أزهار الشر" وحكم القضاء بمنع ومصادرة ست عشرة قصيدة من هذا الديوان، وثانيتهما كانت محاكمة قصاص فرنسا الكبير جوستاف فلوبير عن قصته الشهيرة "مدام بوفارى" حيث اتهم برسمه فيها لوحات مغرية لسقوط زوجة طبيب ريفى بين براثن الغواية وبعد مرافعات طويلة عميقة فى الفن ووظائفه وصلته بالأخلاق ومواضعات المجتمع ومدى الحرية التى تباح للكاتب قضت المحكمة ببراءة فلوبير وإن ضمنت حيثيات حكمها بعض اللوم لجرأته القاسية فى تصوير بعض لوحات سقوط تلك الزوجة البائسة، ولا زالت تلك المرافعات معتبرة من المراجع الهامة فى النقد الأدبى والفنى وفلسفتهما وعلاقتهما الحتمية بالأخلاق ومواضعات المجتمع.

* * *

وعلى أية حال فإن دولتنا قد أحسنت صنعًا بتخليها عن سلطتها فى الرقابة الإدارية على الصحف والمجلات، وعلى حرية الرأى وأثبتت التجربة الأخيرة السابقة أن تخلى الدولة عن سلطاتها الاستثنائية ليس معناه إفساح المجال أمام العبث أو الاستهتار بأخلاق ومثل المجتمع، وذلك لأن فى القانون العادى نفسه ما يكفى لوضع حد فاصل بين الحرية من جهة والفوضى أو العبث والاستهتار من جهة أخرى، وباستطاعة كل مواطن أن يلجأ إلى هذا القانون وأن يحرك أحكامه.

* * *

وإذا كان القانون بحكم فلسفته الوضعية ذاتها لا يمكن أن يتناول بالعقاب أو الردع كل ما قد يستنكره المجتمع من عمل أو قول لأنه لا يعاقب إلا الجرائم التى لابد من ردعها لتستقيم حياة المجتمع – فإن الرأى العام نفسه يستطيع أن يقوم كل انحراف عن مثله وأخلاقياته وموضوعاته، فالقانون مثلاً لا يعاقب على الكذب أو المغالطة الفكرية أو انحرافات السلوك التى لا تصل إلى حد الجريمة، ولكن الرأى العام هو الذى يردع كل هذه الانحرافات، والأيام الأخيرة قد أثبتت لحسن الحظ أنه قد أصبح لدينا رأى عام وعقول وأقلام تستطيع أن تناقش وتنقد جميع الاتجاهات الفكرية والأدبية لتجلو ما فيها من نفع أو ضرر وجمال أو قبح بالنسبة لمجتمعنا ككل ولوحداته كأفراد، ولا أدل على ذلك من المعارك النقدية التى تتجدد الآن فى صحفنا ومجلاتنا باستمرار وكلما دعت الضرورة، ففى الفترة الأخيرة صدر للشاعر صلاح عبد الصبور ديوان جديد "أحلام الفارس القديم" وقد تناوله الأستاذ محمود أمين العالم فى مجلة المصور بالدراسة والنقد حيث أوضح ما يوحى به هذا الديوان من تشاؤم قاتم يكاد يصل إلى حد السوداوية. ولقد يكون هذا التشاؤم القاتم نابعًا عن أزمة خاصة بالشاعر، ولكن الناقد لم يستطع أن يقر الشاعر على هذا التشاؤم لأنه يرى فى حياتنا الحاضرة وما انتهت إليه من تطور ما يدعو إلى البهجة والتفاؤل لا إلى التشاؤم والسوداوية، وانزعج الشاعر من هذا النقد، ولكنه لم يواجهه بصراحة بل أخذ يرد عليه بطريق غير مباشر فى سلسلة من المقالات بملحق الأهرام الأسبوعى، ناقش فيها حرية الشاعر والكاتب وعدم جواز فرض ناقد أو سلطة وجهة نظرهما عليه كما ناقش قضية التشاؤم وهل هى دعوة إلى الانهيار أم هى نوع من الاحتجاج

والمقاومة لما قد يحسه الشاعر أو الكاتب من أزمـات الحيـاة أو أوضـاع المجتمع وقد اتخذ صلاح عبد الصبور لحديثه مادة مـن سياسـة التزمـت والحجر على الرأى والإحساس التى كان "سـتالين" قـد فرضـهما بحكمـه الدكتاتـورى القاسى على كتاب وفنانى الاتحاد السوفيتى ثم ما تبينه الشعب السوفيتى وقادته بعد ذلك من خطأ هذه السياسة الغاشمة حيث ارتدوا عنهـا بعد وفاة ستالين والتخلص من دكتاتوريته وأبدلوها بسياسـة أكثـر تحـررًا وانطلاقًا وضرب صلاح عبد الصبور لذلك مثلاً موضوعيًا بموقف الاتحاد السوفيتى من الأديب التشيكى كافكا عندما حظرت قراءة أدبه فى عهد ستالين ثم ما كان من دفاع جان بول سارتر فى سنة ١٩٦٢ بموسكو أمام المـؤتمر الدولى لنزع السلاح عن كافكا ومطالبته الاتحاد السوفيتى بإباحة ترجمته إلى لغتهم وقراءته ثم استجابة هؤلاء الكُتاب لرأى سارتر بعد أن تغيرت ظروف الحكم فى بلادهم.

* * *

وأنا لا أريد أن أناقش قضية "كافكا" وموقف الاتحاد السوفيتى منه بنوع خاص، فمناقشة هذه القضية لابد من التقديم لها بمحاولـة جـادة لتحديد نظرة كافكا السوداء إلى الحياة وهل هذه الحياة جريمة فى ذاتها على نحو ما قد توحى مسرحيته الكبيرة "القضية" ولكننى أكتفـى بـأن أقرر أننا لحسن الحظ لا نمر وأرجو ألا نمر بما يشبه حكم ستالين. وفى المناقشة التى دارت فى البرلمان أكبر دليل على ذلك، ولكننى من جهة أخرى أرفض أن نحرم الناقد من نفس الحرية التـى نبيحهـا للشـاعر والكاتب بل يجب أن يتمتع الطرفان بنفس القدر من الحريـة إذا أردنـا

لمجتمعنا أن يتفاعل، وأن يحتفظ بتوازنه، وأن يعمل على تصفية مثلــه وصيانة أخلاقه ومواضعاته. ولست أرى ما يدعو إلى الانزعاج فى أن يلجأ إلى القانون العادى أو أن نبيح حرية النقد ما دمنا قد أبحنا حريــة الفكر، فمن المؤكد أن القانون العادى وحرية النقد هما الحــارس لقــيم حياتنا الجديدة ومثلها السليمة، ويكفى أن أشير فى ذلك إلى عمل النقــد فى الفترة الأخيرة عملاً مثمرًا فى دراسة بعض القضايا الكبرى مثــل قضية العلاقة بين الأدب والأخلاق بمناسبة قصة روزاليوسف، ثم قضية الذوق الفنى والاجتماعى والإنسانى بمناسبة أزمة المسرح الكوميدى وما كان قد انحط إليه من اتجاه، وأخيرًا قضية التشاؤم السوداوى والبحــث عن منابع هذا التشاؤم لتبين هل هى فردية خالصــة أم لهــا بواعــث اجتماعية قريبة يمكن الكشف عنها لمعالجتهــا حفاظًــا علــى الــروح المعنوية لشعبنا الذى لن يستطيع البناء إلا إذا سلمت له هذه الروح قوية واثقة.

حول "طريق العودة"[1]

"طريق العودة" قصة جديدة للأستاذ يوسف السباعى، وقد اختار لهـا هذا الاسم لأن أبطالها من ضباط الجيش الذين اشتركوا فى معركة فلسـطين الشهيدة وقد أوت إلى بيت أحدهم فترة من الزمن فتاة فلسطينية لاجئة هـى "نهى" التى كانت تطيل الوقـوف أمام نافذة المنـزل بـالعريش وبصـرها يتحسس طريق العودة إلى الوطن المسلوب.

بل إن المؤلف يحدثنا فى ختام قصته أنه عندما قتل الضابط المهندس إبراهيم شكرى صاحب البيت فى المعركة ودفن بمقابر الغفير فـى القـاهرة أقامت نهى له قبرًا آخر فى أرض العريش خفية بأن غرست حاملاً وضعت فوقه خوذته، وكانت نهى تجلس عند هذا القبر لا لتذرف الدموع أو تصـعد الآهات، وإنما كانت تجلس إليه كما يقول المؤلف "فى أمل وثقـة وإصـرار لتحدد به طريق العودة إلى الوطن الضائع والأرض المسلوبة، ولتؤكد به أن دماء العرب لا تراق سدى وأن الحق لا يضيع وأن الأوطان لا تسـرق وأن يومًا ما مهما طال به الزمن ستعود الأرض المسلوبة إلـى أهلهـا، ويسـود طريق العودة سلام وأمن ومحبة".

وإذن فالقصة تدور حول موضوع بطولى خطيـر، وعنـدما قلبـت صفحاتها قبل أن أقرأها وأدركت محورها توقعت أننى سأقرأ قصة مثل قصة "الحرس" الخالدة التى رأيناها منذ أيام مصورة فى فيلم سوفيتى رهيب – فى تصويره لبطولة الدفاع عن الوطن وصرامة تلك البطولة، أو كقصة "رفـاق

---

[1]) من كتاب معارك نقدية من ص ١٠٨ إلى ص ١١٢، وكان المقال قد نشـر فـى جريدة الشعب.

السلاح" وهى حلقة فى ملحمة رائعة مكونة من سلسلة من القصص أنبأنا كاتبها الكبير سيمونوف أثناء زيارتنا الأخيرة لموسكو أنه قد كرس حياته لكتابتها عن معركة ستالينجراد الخالدة بعد أن شاهدها وتتبع مراحلها عن قرب كمراسل حربى، وقد كتب منها بضع حلقات وبقيت حلقات أخرى لا يزال يعمل فى كتابتها، وقد ترجمها إلى الفرنسية الكاتب الفرنسى الشهير، ومن هذه السلسلة قصة "رفاق السلاح" المذكورة وهى قصة تكاد تتقطع الأنفاس عند قراءتها لعنف ما فيها من تصوير لبطولة المدافعين عن الوطن وتحملهم لأقصى التضحيات.

وزادنى شغفًا لمطالعة قصة "طريق العودة" الضخمة والانقطاع لها بضعة أيام الإهداء الذى استهلها به المؤلف وقال فيه "صديقى صاحب هذه القصة مع الاعتذار عن ختامها .. أنه ختام واقعى استعرته من حياة غيره لأختم به قصته وأحل مشكلته أطال الله عمره وأبقى حيات". فقد أوحى إلىَّ هذا الإهداء أن القصة واقعية، وأنها تصور بعض نواحى أمجادنا القومية، وبخاصة وأن الأستاذ المؤلف من ضباط جيشنا الباسل، وأحسب أنه قد كان له نوع من المشاركة فى معركة فلسطين الخالدة.

ولكننى لم أكد أقرأ القصة حتى أحسست أن المؤلف لم يعدل حتى فى هذا الموضوع الجاد الخطير عن المذهب الذى يحرص عليه هو والأستاذ إحسان عبد القدوس وهو ذلك المذهب الذى ينم عن أنهما يؤمنان بأن أية قصة لا يمكن أن تصيب نجاحًا شعبيًا واسعًا ما لم تتخللها المشاهد الغرامية المثيرة.

ونحن بالبداهة لا نريد أن ننحى المسائل الغرامية والجنسية عن الأدب بفنونه المختلفة وبما فيه القصة، ولكننا لا نقبل أن تحشر الغراميات

والجنسيات حشرًا عن عمد فى كل قصة حتى لو كانت تتنافى مع جوها العام وهدفها المرسوم.

والأستاذ يوسف السباعى وإن يكن قد أراد بنص إهدائه الذى سبق تسجيله أن يقنعنا بأن قصته واقعية ومصورة على الطبيعة إلا أننا نرجح أكبر الرجحان أن هذا الإهداء ما هو إلا إحدى تلك الحيل الأدبية التى يلجأ إليها الأدباء ليوهموا القراء بصدقها وواقعيتها ويمهدوا نفوسهم لتلقيها والانفعال بأحداثها انفعالاً أكبر عمقًا مما لو اعتقد أو أحس القراء أنها مجرد خيالات..

وبالرغم من ضخامة القصة فإن أحداثها يسيرة التلخيص.

وبطلها المقصود هو فيما يبدو الضابط إبراهيم شكرى المهندس بالجيش.

لقد فتح الضابط المهندس إبراهيم مكتبًا لتصميم المبانى يعمل فيه إلى جوار عمله فى الجيش، ثم توسع فى هذا العمل فجعل مكتبه للمقاولات أيضًا، ولكنه لم ينجح فى هذا العمل التجارى الذى يتنافى مع طبيعته كمهندس فنان، وركبه الدَّين وارتبكت أموره، ولم ير بدًا لإنقاذ الموقف من أن يصفى المكتب وأن يعمل لكى ينقل إلى إحدى وحدات الجيش التى تعمل فى الميدان لعله يستطيع بمرتب الميدان المضاعف أن يسدد دينه ويصلح أمره ويخرج من ورطته، وكان له ما أراد، حيث تقرر نقله إلى إحدى وحدات الصيانة فى العريش. وهنا تبدأ أحداث القصة الكبرى ونأخذ فى التعرف على أبطالها الآخرين.

لقد تعرف إبراهيم فى القطار الذى أقله إلى العريش بزميل من الضباط وهو محمود مراد. وفى العريش علم إبراهيم أنه سيقيم فى فيلا أنيقة

ورثها الجيش المصرى عن الجيش الإنجليزى، وبالرغم من أن إبراهيم لـم يكن يشعر بتجاوب روحى كبير مع زوجته مديحة إلا أنه رأى مع ذلـك أن يدعوها هى وابنته الصغيرة نادية لتقيما معه فى الفيلا الأنيقة مـدة الخمسـة عشر يومًا الباقية على افتتاح مدرسة نادية وزار مراد زميله إبراهيم وزوجته فى فيلتهما الأنيقة، ودار بينه وبينهما حديث انتهى بتـورط الـزوجين فـى الترحيب باستقدام ليلى زوجة مراد من القاهرة ليقيموا جميعًا فترة من الوقت فى الفيلا وجاءت ليلى، وبذلك مهد المؤلف الفرصة لقصة غـرام مزعجـة تدور بين إبراهيم وليلى زوجة زميله مراد. وفى تضاعيف هـذه المغـامرة المزعجة ساق المؤلف فيضًا من التعاريف المثيرة المزعجة للحب، مثل قوله عنه أنه "الإحساس الذى يجعلنا نتوهم فى شفتى إنسان ينبوعًا لا ينضب مـن الهناء معينه، مذيبًا للهموم مفتتا للأحزان – الإحساس الذى يجعلنا نتخيل فى طاقتى أنف إنسان مهبًا لعبير منعش ونسيم عطر. ونحن قد نفهم فـى هـذا التعريف المزعج حكاية الشفتين، وأما حكاية طاقتى الأنف اللذين يحس فيهما العاشق بنسيم منعش وعبير عطر فما أذكر أننى قد طالعت ما يشبهه لأديـب من قبل.

ومنذ أن نسج المؤلف خيوط هذه المغامرة الغرامية المفزعة أخـذت تتعاقب المشاهد موزعة بالعدل والقسطاس بين ما يجرى فى ساحة الحـرب وما يجرى فى الفيلا الأنيقة بين إبراهيم وليلى، فى غيبة زوجها مراد حينًـا وفى حضوره حينًا آخر بحكم أن إبراهيم لم يكن ضابطًا مقاتلاً مما أتاح له فرصة القبوع فى البيت مع ليلى.

وفى داخل هذين الإطارين إطار الحرب وإطار الغرام صور المؤلف بضعة أحداث منها حادثة القتال الذى اشترك فيه مراد لاسترداد التبة ٨٦ من اليهود وقد فنيت فيه سرية مراد كلها بدباباتها ورجالها، ونجا مــراد مرهقًــا مكدودًا فى مسيس الحاجة إلى الراحة، ولكنه بدلاً من أن يستريح إلى جوار زوجته نراه يخف إلى عشيقته ريتا فى الإسماعيلية، ولكنه يجدها قد تركــت بيتها وسافرت، فيقضى ليلته فى أحد البنسيونات بالإسماعيلية ثم يعود إلـــى العريش. ومن تلك الأحداث أيضًا حادثة سقوط ليلى من فوق سلم خشبى أثناء إغاثتها لنادية التى تسلقت على عريشة عنب فى الفيلا، وقد انتهــز المؤلــف طبعًا هذا الحادث لكى يمكن ليلى من البقاء فى الفيلا مع إبراهيم، كما انتهز حادثة ما علمت به مديحة زوجة إبراهيم من مرض أبيها لكى يعجل بعودتها إلـــى القاهرة حتى يخلو الجو لإبراهيم وليلى.

وإذا كان المؤلف قد حرص على أن يخبرنا بأن العلاقة بين إبـــراهيم وليلى زوجة زميله النازل عنده ضيفًا لم تتجاوز حد الغرام العاطفى الحــار فإنما كان ذلك لأن الفتاة الفلسطينية اللاجئة قد استطاعت أن تقطع حبل هــذه المغامرة المفزعة، واستثارت نخوة إبراهيم فاضطر إلى أن يغادر البيت هو الآخر إلى ميدان القتال حيث أتيحت له فرصة إنقاذ مراد من موت محقــق، ولكنه لقى هو حتفه ونقل مراد إلى المستشفى بالقاهرة لتعالج جروحه.

هذا هو الهيكل العام لأحداث القصة، وأما شخصياتها فبطلاها إبراهيم ومراد يقدمان لسوء الحظ صورة محزنة مفزعة لضباط جيشنا الباسل، وأى فزع وحزن يعدلان ما نحس عندما نرى المهندس الفنان إبراهيم شــكرى لا يكاد يعنى أو يعلم شيئًا عما يدور حوله من أحداث جسام فى تلك المعركــة

القومية الخالدة، وأن وعيه لم يتسرب إليه بصيص من النور، ونخوته لم ينفذ إليها مسيل من حرارة إلا بفضل الفتاة اللاجئة نهى، وأما مراد فإنه وإن يكن فيه اندفاع وجرأة إلا أننا لا نكاد نحس له بفضل فى تلك الشجاعة لأنها لا تنبعث عن وعى وتصميم وشخصية مدركة حازمة. وذلك بدليل ما يتصف به هذا من انحلال أوضحه المؤلف فى عدة مواضع عندما يخبرنا أن مراد اعتاد أن يقسم أسبوع أجازته الدورية تقسيمًا عجيبًا فيخصص ثلاثة أيام لعشيقته ريتا بالإسماعيلية وثلاثة أيام لزوجته ليلى بالقاهرة والليلة السابعة للسكر والعربدة وعندما حدثنا أن مراد كان يفكر وهو فى جوف القتال فى كوثر راقصة الكوفنت جاردن بالقاهرة، وأنه لم يكد ينجو من المعركة الأولى لاهثًا منهكًا حتى خف ليلتمس الراحة إلى جوار عشيقته ريتا بالإسماعيلية بينما كانت زوجته ليلى معه بالعريش وكل ذلك فضلاً عما فى بقية تصرفات مراد مع جنده وزوجته بل وزملائه من غلظة واستهتار بل وانحلال. وفى كل ذلك ما يطمس تلك الشجاعة الغريزية التى لمحناها فيه.

وأنا أغفل بعد ذلك الحديث عن شخصيات النساء فى هذه القصة لأن ما يشغلنى ويفزعنى هو شخصيات ضباط جيشنا الذى نرى فيه سياج الوطن. وأننى لأرجو أن تكون أمثال هذه الشخصيات قد انقرضت الآن أو كادت من بين ضباطنا، بل إننى لأرجو أن جيشنا لم يكن جميع ضباطه حتى فى العهد البائد فى هذه الصورة المفزعة، بل إننى لأستطيع أن أؤكد حتى دون معرفة مباشرة أنهم لم يكونوا جميعًا كذلك، بل ولا كانت أغلبيتهم، وإلا لما استطاع جيشنا الباسل أن يقوم بثورته الناجحة وهى ثورة تنم عما كان يتمتع به قوادها وأنصارهم من الضباط من وعى وشخصية إيجابية متماسكة حازمة سليمة الخلق.

حافة الليل[٢]

منذ أيام كنت أناقش مع الأستاذ رشدى صالح قصة "حافة الليل" للأستاذ أمين ريان، وقد أبدى الأستاذ رشدى صالح ملاحظة صادقة هى أن هذه الرواية التى اعتبرناها من خير قصصنا المعاصرة قد صدرت منذ خمس سنوات، ومع ذلك لم يتحدث عنها أحد ولا لفت إليها الأنظار وأخذنا نبحث عن أسباب هذه الظاهرة، وكان من بينها بلا ريب عدم اهتمام صحفنا بالإنتاج الأدبى ونقده الاهتمام الكافى وعدم إفساح صفحاتها لهذا النقد.

"وقصة حافة الليل" نعتبرها من خير ما ظهر فى فننا القصصى المعاصر لأنها تنم عن قدرة تحليل للحالات النفسية المعقدة عندما تتصارع فيها رواسب الماضى وإشعاعات الحاضر المستنير، وذلك من خلال فن التصوير الذى كان ولا يزال يثير فى بعض النفوس حرجًا دينيًا وبخاصة فى نفس الموديل التى اضطرتها ظروفها الاجتماعية إلى احتراف هذا العمل، وبالرغم من أنها قد احتفظت بشرفها سليما إلا أنها ظلت تقاسى من الصراع النفسى المحتجب فى داخلها بين مثل المجتمع الذى تعيش فيه وبين ما تحترف من عمل.

وفى هذه القصة ظاهرة فريدة إذ نلاحظ أن فيها كثيرًا من الأخطاء النحوية ومع ذلك نحس إحساسًا قويًا بأن كاتبها يملك هبة الأسلوب بل والأسلوب الشعرى الموحى العميق مما يقطع بأن أمين ريان كان فى حاجة ماسة إلى من ينبهه إلى أهمية صحة اللغة من حيث قواعدها وضرورة تملكه

---

(٢) فقرة مستقلة جزء من مقال عنوانه: الصحافة والثقافة، من كتاب معارك أدبية ص ١٦٥.

لأدوات تعبيره من ناحية النحو، حتى يحتفظ عمله الأدبى بقيمته كاملة، وإن كنا قد علمنا من المؤلف نفسه أنه قد فطن إلى هذا الضعف وعمل على تلافيه، ثم كتب بعد ذلك روايته الثانية "المعركة" التى شاقتنى روايته الأولى إلى قراءتها، وإنى لأرجو أن تكون قد سلمت من الأخطاء النحوية لأننى حريص على أن يصل هذا الكاتب إلى مستوى الكمال الذى تستحقه مواهبه وقد مثل شخصيتى الرسام "آدم" والموديل "أطاطه" فى رواية حافة الليل.

معركة القصة بين المؤيدين والمنكرين[٣]

ما من شك فى أن تطور النقد الأدبى فى العالم العربى – منذ بدء هذا القرن حتى اليوم – يدل على تقدم كبير فى حياتنا الثقافية والأدبية ومجاراتها لركب الإنسانية العام على نحو يؤذن بأننا قد أوشكنا أن ندرك القافلة.

ففى أوائل هذا القرن كانت معارك النقد تجرى حول القديم والحديث والشرق والغرب وكأن مصر أو العالم العربى كله فى معزل عن موكب الإنسانية العام، وكأنها لا تزال تتردد فى أن تشترك فى هذا الموكب أو تظل فى قوقعتها منطوية على تراثها القديم تجتره وتعيد مضغه حتى تعيده تفلا خاليًا من كل عصارة فكرية أو عاطفية، ثم انتصر أنصار الحديث فابتدأت النهضة الأدبية والفكرية الحقيقية، ولكن هذا الانتصار ظل محدودًا فى نطاق الفن الأدبى الذى جرت تقاليدنا العربية على اعتباره مجال الأدب الرئيسى إن لم يكن الوحيد وهو الشعر، وحتى هذا الفن ذاته كان ضيقًا محصورًا فى النوع التقليدى المتوارث وهو الشعر الغنائى الذاتى. وأما الشعر الموضوعى، كشعر الملاحم والتمثيليات، فلم يكن لدينا منه شىء يذكر يمكن أن تدور حوله المعارك النقدية الخصبة.

وسار الزمن سيرته فلم يتسع مجال الشعر، ولم يظهر الشعر التمثيلى فحسب بل ظهرت فنون أدبية جديدة تجارى ركب الإنسانية العام، كفن الأدب التمثيلى وفن القصة والأقصوصة وخرجت معارك النقد من ميدان البدائية

---

(٣) من كتاب قضايا جديدة فى أدبنا الحديث مرجع سابق من ص ٣٦ إلى ص ٤١.

كالمناقشة حول القديم والحديث أو الشرق والغرب، وخرج النقد التطبيقى من مجال الشعر الغنائى المحدد، فأصبحت المعارك العامة تدور حول أهداف الأدب الإنسانية المطلقة كعلاقته بالحياة وعلاقة الأديب بعصره وهل ينبغى أن يعيشه أو أن يهرب منه، وأصبح النقد التطبيقى يمتد إلى أهداف ووسائل فنون الأدب المختلفة كفن المسرح وفن القصة وما إليهما.

ولقد ثار فى الأيام الأخيرة جدل نقدى متفاوت القيمة حول القصة المصرية الحديثة فأنكر البعض وجودها على الإطلاق وكأن إنكار الواقع يستطيع أن يمحوه، فالقصة والأقصوصة قد ظهرتا فى الأدب العربى الحديث وتجمع منهما محصول يستحق النقد والدرس والتوجيه، وذهب البعض الآخر إلى أنه، وإن تكن القصة والأقصوصة قد ظهرتا فى أدبنا الحديث، إلا أنهما لم تستكملا بعد المقومات الفنية والإنسانية التى تخولهما حق الوقوف إلى جانب الإنتاج الأدبى العالمى، وثار أدباؤنا وبخاصة كتاب القصة والأقصوصة ضد هذه الآراء المتعسفة بل الهدامة، ووقف الطرفان كل عند رأيه دون أن نتبين الحقيقة التى هى فى الواقع وسط بين هذين الطرفين.

والواقع أن القصة والأقصوصة موجودتان الآن على نطاق واسع، وليس يضيرهما أن ينكر أحد وجودهما، بل لقد تطور هذا الفن تطورًا واضحًا وتنوعت اتجاهاته، وأخذ أحد هذه الاتجاهات يستهوى أدباءنا الشبان ويبشر بانتصاره إذا استطاع أن يصل إلى النضج الفنى والإنسانى المرجو.

ففى مبدأ الشوط كانت القصص التاريخية كروايات جورجى زيدان هى الغالبة على هذا الفن، وكانت القصص المصورة لحياتنا المعاصرة كحديث عيسى بن هشام نادرة إن لم تكن يتيمة، ولا غرابة فى ذلك، فهذه

الظاهرة تكاد تكون عامة فى الكثيـر من الآداب وفى فنون كل أدب ولا أدل على ذلك من أن نلاحظ أن فن التراجيديا هو الآخر لا يزال يطغى عليه حتى اليوم الاتجاه التاريخى كما نلاحظ فى مسرحيات شوقى وعزيز أباظـة وإن تكن قد نهجت نهجًا آخر فاستمدت مادتها من حياتنا المعاصرة شأنها فى ذلك شأن هذا الفن منذ نشأته الأولى عند ارستوفان، ومع ذلك فإن الفن القصصى قد استطاع أن يتخلص من التاريخ وأن يدلف إلى حياتنا المعاصرة ولم يبـق متخلفًا عـن هذا التطور الطبيعى غير فن التراجيديا إلا فى القليـل النـادر وظهر لدينا أدباء شبان يعيشون عصرهم ويعانون الحياة فيه ويشاركون فى معاركه الإنسانية والاجتماعية الضخمة ولا يهربون منها. وهذا تطور خطير ينبئ بأن أدبنا الحديث لم يعد ترفًا ولا مجرد متعة فنية بل عاملاً فعالاً فى تطور حياتنا المعاصرة.

لقد أخذ المنكرون أو المتنكرون لفننا القصصى الحديث عليه ضـعف مقوماته الفنية والإنسانية فزعموا أنه لا يخلق جوًا ولا يكشف غامضًـا فـى حياتنا الإنسانية أو الاجتماعية. وقد رأينا أن هذا النقد لا يخلوا مـن تعسـف وإسراف، وذلك لأن لدينا الآن مدرستين متميزتين فى الفن القصصى وهمـا مدرستا الشيوخ والشبان، وأن امتزاج هاتين المدرستين خليق بأن يولد لـدينا جيلاً من أدباء القصص يصعد إنتاجه للمقارنة مع أى أدب عالمى.

لدينا شيوخ الفن القصصى أمثال تيمور والحكيم الذين استطاعوا فـى أبراجهم العاجية أن يلموا بثقافة إنسانية وفنية متينة مكنتهم من أن يقيموا فنهم على أسس فنية دقيقة وأن يشيعوا فيه ضوء الثقافة العامة الواسعة.

ولدينا شباب الفن القصصى ممن ينفـرون مـن الأبـراج العاجيـة ويؤثرون عليها أسواق الحياة بل وأزقتها أحيانًـا حيـث يخـالطون النـاس

ويحسون بآمالهم وآلامهم ويصوغون قصصهم من هذه المادة الحية، وليس من شك فى أن زحمة الحياة قد لا تمهلهم حتى يمعنوا النظر فى أصول الفن الدقيقة أو يسبحوا فى مجالات الثقافة العامة الواسعة ومع ذلك فإن إنتاجهم الأدبى ينبض بما هو خير من أصول الفن والثقافة العامة ألا وهو حرارة الحياة والمشاركة الوجدانية.

ويقتضينا الإنصاف، بل والرغبة الحقيقية فى أن يرتفع مستوى إنتاج شبابنا إلى مصاف الإنتاج الفنى العالمى أن نتقدم إليهم بملاحظتين عامتين استقرتا فى نفسنا بعد مطالعة عدد من قصصهم وأقاصيصهم.

فأما الملاحظة الأولى فهى أن كثيرًا منهم لا يستحضر دائمًا أمام نظره ذلك الأصل الفنى العام القائل بأن الخطوة الأولى فى كل فن صحيح هى "الاختيار"، فالفنان الذى ينزل إلى سوق الحياة لا يسلط عدسته على كل من يلقاه بل يتخير من الناس والأشياء ما له قيمة إنسانية أو فنية خاصة، وهو لا يجمع ألبومًا متناثرًا أو مفككًا بل يلتقط قسمات تتجمع لتكون كلا متجانسًا أو ليضيء بعضها بعضًا بحيث يتمخض مجهوده عن إيضاح غامق أو كشف مجهول أو خلق معدوم أصدق دلالة من واقع الحياة ذاتها لأنه لباب تلك الحياة وجوهرها، وبذلك تخلو القصة من التفكك وتصبح وحدة عضوية قائمة على الاختيار الواعى الدقيق.

والملاحظة الثانية تدور حول ما بدا لنا من إسراف أدبائنا الشبان فى الوصف والتصوير فى ذاتهما، ولكننا نود أن نلفت النظر إلى أنهما لا يدخلان فى الفن القصصى كعنصر مستقل قائم بذاته، بل يجب أن

ينظر إليهما القصاص كإطار للشخصيات البشرية التى تتحرك فى مكان أو بيئة بعينها فتنفعل بهما وتتفاعل معهما، وتحضرنى – بهذه المناسبة – أمثلة رائعة من عيون القصص الغربية العالمية التى أكتفى منها بمثل واحد هو وصف أكبر قصاص فرنسى وهو فلوبير فى "مدام بوفارى" فأذكر ذلك الوصف الذى ساقه للطبيعة الحالمة الناعمة فى تلك الأمسية الفاصلة التى سقطت فيها مدام بوفارى المتعطشة إلى الحب المطلق فريسة فى يد ذلك النبيل المغامر الذى أغواها عن نفسها، فقد استهل المؤلف وصفه بقوله: "وترامى حولهما الليل الناعم" ثم استطرد فى وصف ذلك الليل وصفًا شعريًا رائعًا، ولكنه لم يقصد إليه لذاته بل ليتخذ منه عاملاً من عوامل سقوط هذه المسكينة التى انتهت مأساتها بالانتحار وكأنه قد جعل من الطبيعة شريكًا فى المؤامرة التى حاكها القدر حول هذه الفريسة، وهكذا يبدو كيف أصبح الوصف عنصرًا هامًا من عناصر بناء القصة نفسها ولم يعد شيئًا يمكن إسقاطه من القصة دون أن تفقد شيئًا من قيمتها كما نلاحظ فى بعض قصص أدبائنا المحدثين.

وهاتان الملاحظتان وهما ضرورة الاختيار وضرورة قصر الوصف والتصوير على وظيفتهما القصصية تنضويان تحت ما لاحظناه بوجه عام من أن أدباءنا الشبان تعوزهم دراسة دقيقة لأصول فنهم كما تعوزهم الثقافة العامة التى استطاع شيوخ الأدب فى الشرق والغرب تحصيلها فى بروجهم العاجية. ونحن على ثقة من أنه لو استطاع جيلنا الناهض أن يسد هاتين الثغرتين لنهض بفننا القصصى الحديث إلى

المستوى العالمى المرموق بعد أن استحصدت شجاعتهم وقوى عـــودهم فنزلوا إلى الحياة المعاصرة وجابهوها واســـتطاعوا أن يلاحظــوا وأن يسجلوا ما يجرى فى نواحيها من آمال وآلام وأن لا يقنعــوا بصـــياغة التاريخ قصصًا أو روايات لا يجدون مشقة فى حبك أطرافها على نحو ما.

الفن القصصى وتجارب الشباب[٤]

أعلن نادى القصة فى مصر عن مسابقة فى فن الأقصوصة فانهالت عليه الأقاصيص حتى بلغت ٤٥٠ أقصوصة رأت إدارة النادى أن تقسمها إلى تسع مجموعات كل منها خمسون أقصوصة، وكونت لكل مجموعة لجنة قراءة من ثلاثة أدباء واختارتنى عضوًا فى إحدى تلك اللجان الثلاثية.

وكان أول ما لفت نظرى فى هذه المسابقة كثرة عدد المتقدمين إليها كثرة مفرطة إذا قيست بغيرها من المسابقات التى تجريها الدولة أو الهيئات الثقافية، فقد تصادف أن طلبت إلىَّ إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم فى نفس الوقت أن أكون عضوًا فى لجنة قراءة الأبحاث والمقالات التاريخية والاجتماعية التى تقدم بها المتسابقون فى مسابقة أعلنتها، فدهشت لقلة المتقدمين الذين لم يتجاوزوا السبعة، وهم عدد كم يبدو ضئيلاً إلى جوار من تقدموا لمسابقة الأقصوصة.

ومن الجمع بين هذين الرقمين تتجلى ظاهرة خطيرة هى أن شبابنا الذين تتكون منهم غالبية ممن يتقدمون إلى هذه المسابقة ينفرون أو لا يقبلون على البحث والدرس وبذل الجهود فيهما ولذلك يؤثرون فن القصة أو الأقصوصة لما يظنون فيه من يسر وعدم حاجة إلى الجهد والدرس والتحصيل، وهذا استنتاج أستطيع أن أؤيده أيضًا بما لاحظته من أن الخمسين أقصوصة التى قرأتها لم يكن بينها غير أقصوصة واحدة تاريخية أى

---

(٤) من كتاب قضايا جديدة فى أدبنا الحديث. مرجع سابق من ص ٤٢ إلى ص ٤٧.

أقصوصة استمد كاتبها أحداثها أو على الأقل هيكلها العام من الثورة العرابية، بينما استمدت جميع الأقاصيص الأخرى موضوعاتها من الحياة المعاصرة. وقد أحسست فى معظمها أنها أقرب ما تكون إلى الاعترافات الذاتية واعترافات اليافعين بنوع خاص.

ولقد يظن أن اتجاه المتسابقين هذه الوجهة إنما يفسر بطغيان الدعوة إلى الواقعية فى هذه الأيام – وهى دعوة تدفع الكتاب إلى اختيار موضوعات لأدبهم من حياتنا المعاصرة بدلاً من البحث عنها فى أحداث التاريخ وأساطير الماضى، وهنا يكمن الخطر الذى يتهدد فنون الأدب عند أدبائنا الناشىءين الذين قد يظنون أن هذه الواقعية تيسر لهم مشقة الإنتاج الأدبى وتفتح لهم باب المجد بأبخس الأثمان، فما عليهم إلا أن يحكوا "حواديت" عن أنفسهم أو عن جيرانهم ومعارفهم لكى يعتبروا أدباء قصاصين بل وواقعيين يتمشون مع الدعوة الجديدة ومع المذهب الرائج.

فإذا أردنا لأدبنا الحاضر ولمستقبله المرجو خيرًا وجب أن نبدد هذا الوهم الخاطئ عند شبابنا المتأدبين. فمعالجة واقع حياتنا الراهنة علاجًا فنيًا ناجحًا لا يستطيعه غير الناضجين من الأدباء الذين اتسعت تجاربهم فى الحياة وخبروا أغوارها وغاصوا خلف حقائقها العميقة، ولذلك قال النقاد ولا يزالون يقولون إن القصة من عمل النضوج وإذا استطاع الشاب الغض أن ينبغ فى الشعر أو الموسيقى مثلاً فإنه قلما يستطيع ذلك فى فن القصة والأقصوصة.

ولكنه لما كان إقبال هواة الأدب من الشبان على كتابة القصة والأقصوصة قد بلغ هذا الحد من الاتساع والحماسة، فإن من واجبنا ألا نثبط منه أو نصده بل أن نفيد منه ونوجهه الوجهة الصحيحة التى يستطيع

بفضلها أن يساهم فى بعث أمجاد ماضينا ونشر تراثنا القومى كما يتدرب على هذا الفن الشاق ويستكمل عدته لمعالجة واقع حياتنا وعرضه وتفسيره والمساهمة فى تطويره.

وبقدر يسير من أعمال الفكر نستطيع أن نهتدى إلى المنهج السوى الذى يجب أن ندعو إليه شبابنا فى معالجة فن القصة والأقصوصة والتدرج فى معارض الكمال. ويتلخص هذا المنهج فى أن تحرص إدارتنا الثقافية وهيئاتنا الأدبية فيما تقرر من مسابقات للأدباء الناشىءين على أن تطلب إليهم قصصًا أو أقاصيص تاريخية وبخاصة من تاريخنا القومى، وبذلك نحقق عدة أهداف جوهرية وننفع شبابنا كما ننفع حركتنا الثقافية العامة، ومن هذه الأهداف:

١- إن دعوة الشبان إلى البحث عن موضوعات لقصصهم وأقاصيصهم فى تاريخنا القومى منذ الفراعنة حتى اليوم خليق بأن يدفعهم إلى دراسة تاريخهم وإعادة البحث عنه وإصلاح أخطائه وانحرافاته والاستفادة من تجاربه ثم إعادة عرضه وتفسيره بأساليب الفن الأدبى ومشوقاته وبخاصة تاريخ الشعب المصرى وكفاحه الطويل فى ميادين الحياة المختلفة حتى لا يظل تاريخنا قاصرًا على تاريخ الملوك والأمراء.

٢- ودعوة الشبان إلى البحث عن موضوعات لقصصهم وأقاصيصهم فى تاريخهم القومى، بل وفى التاريخ الإنسانى العام خليق بأن يصرفهم بعض الشىء عن ذواتهم والانحباس فى قوقعتهم الخاصة ولا سيما فى مراحل الشباب الغض حيث يشق على الشباب أن ينسى نفسه، وبذلك

لا تأتى قصصهم وأقاصيصهم من ذلك النوع السهل المبتذل الذى سميناه "اعترافات اليافعين" بما تنطوى عليه تلك الاعترافات من عاطفية ساذجة مكررة مملولة مشوشة.

٣- والبحث عن موضوعات للقصص والأقاصيص فى أحداث التاريخ إذا كان يحتاج إلى بذل الجهد فى القراءة والبحث فإنه من جهة أخرى كفيل بأن يذلل للأديب أهم مشكلة فى الفن القصصى، وهى مشكلة التصميم الفكرى للقصة أو الأقصوصة وذلك لأن أحداث التاريخ كفيلة بأن تمده بالهيكل العام للقصة أو على الأقل بالقطع الأساسية التى يستطيع أن يبنى بها قصته بتنسيقها تنسيقًا يضمن للقصة بناء فنيًا متماسكًا، ومتى تم البناء على نحو ما تصنع قطعة الأثاث أصبح من السهل ملء الأدراج، وأن يكون حشو تلك الأدراج سيظل مختلف القيمة وفقًا لموهبة الكاتب ومدى ثقافته وفهمه للحياة.

هذا هو المنهج الذى ندعو إليه بعد أن اضطرتنا مقتضيات الضمير إلى أن نمعن النظر ونقلب أوجه الرأى فى الخمسين أقصوصة التى طلب إلينا أن نكون من بين المحكمين فيها فتبيّنا إلى أى حد قد أسيء فهم الدعوة إلى الواقعية فى الأدب وإن كان ذلك لا يمنعنا من أن نستمر فى مناصرة هذا المذهب، ولكن على شرط ألا يقدم عليه الكتاب إلا بعد النضوج والتمكن من أصول الفن القصصى فضلاً عن اتساع التجارب وفهم واقع حياتنا فهمًا صحيحًا يمكن الكاتب من استخلاص حقائقه وعرضها عرضًا فنيًا سليمًا ثم محاولة تفسيرها والإيحاء بوسائل علاجها أو هدمها أو تغييرها، وبذلك لا ترى من بين خمسين أقصوصة ثلاثين يصورون بيوت الدعارة وحياة

الساقطات والقوادين وخلع نوع من العطف الساذج بل الأبلـه علـى تلـك الحيوات بدلاً من البحث عن أسباب هذه الأدران والإيحاء بوسائل اقتلاعها من المجتمع.

ونحن كما سبق أن قلنا لا نريد أن نحظر الواقعية على كتابنا كمـا لا ندعوهم إلى الهرب من معالجة واقع حياتهم وحياة مجتمعهم إلـى التـاريخ وأحداثه، ولكننا ننصحهم بأن يبدأوا محاولاتهم الأولى بالقصص والأقاصيص التاريخية للمزايا السابقة، وذلـك على أن تكون هذه مرحلة تمهيـد لـلأدب الواقعى الذى نطالب به وسنظل نطالب به أدباءنا الناضجين.

وليس النضج – فى رأينا – هو الشيخوخة، فقد ينضج الكاتب وهو لا يزال فى ريعان الشباب، والنضوج لا يقتصر على كـر السـنين الطـوال والمرور بالتجارب العديدة، فقد يعيش الإنسان عشرات السـنين وتمـر بـه وبمجتمعه أضخم الأحداث، ومع ذلك لا يفيد منها شيئًا يذكر فى فهم الحيـاة وحقائقها، بينما قد يستفيد الشاب فائدة كبرى من تجارب محدودة إذا وهـب قوة الملاحظة والتفت إلى الفهم واستكناه المجهول وكشف الغامض وتفسـير المعمى وتوسيع الوعى. وباستطاعة كل شاب مجتهد أن يحث الخطى نحـو النضوج، وأن يستكمل النقص فى تجاربه الخاصة وتجارب مجتمعه بالقراءة والثقافة ومحاولة الاستفادة من تجارب الغير التى يجـدها عنـد المـؤرخين والفلاسفة والأدباء المحليين والعالميين، حتى لقد قيل إن الثقافة هـى التـى تكون الفرد حتى ولو كانت تلك الثقافة هى ما يبقى فى النفس بعد أن ننسـى جميع ما حصلناه.

هذه هى الخواطر أو الدروس التى تلقيتها مع تلك العملية غير السهلة التى قمت بها فى قراءة وفحص خمسين أقصوصة من إنتاج أدبائنا الشـــبان، وهى خواطر ودروس يخيل إلىَّ أنها قد دفعتنى إلى مراجعة أو على الأصح تحديد بعض الآراء التى سبق أن أذعتها فى كتبى ومقالاتى، وكأننى قد طبقت تلك الآراء عمليًا على الطبيعة فتبين لى بعض ما كان فيها من نقــص فـــى التحديد، ولما كنت شديد الغيرة على أدب شبابنا الناشىءين وحريصًا علـــى مستقبله الذى أرجو أن يصل إلى مستوى الآداب العالمية المعترف بها فقــد حرصت على أن أدون هذه الملاحظات فى هذا المقال الذى أشعر بأنـــه قــد حدد – كما قلت – الكثير من آرائى فى الأدب ونقده.

الفصل الثالث

فى الرواية العربية

(٢٠) جانين مونترو

جانين مونترو[٥]

جانين مونترو فتاة فرنسية لم يتحدث عنها أحد أدباء فرنسا، وإنما تحدث عنها أديب لبنانى هو الدكتور سهيل إدريس فى روايته المسماة "الحى اللاتينى"، وهى فى الحقيقة ليست الشخصية التى تحتل الرواية من مطلعها إلى نهايتها، ومع ذلك فإنها تعتبر فى هذه الرواية الشخصية المكتملة المحددة الأبعاد بحيث يمكن اعتبارها نموذجًا بشريًا تثير حياته فى النفس شتى الخواطر والمشاعر.

نعم. إن للقصة بطلاً هو طالب لبنانى نزح إلى باريس لطلب العلم حيث حصل على دكتوراه فى الآداب خلال عامين تعرف فيهما بجانين مونترو، وكانت له معها قصة مؤثرة لا تشبه فى شىء مغامراته السابقة مع مرجريت وليليان وغيرهما من الفتيات الساقطات أو شبه الساقطات اللاتى لا يستطعن أن يخلفن على صحائف النفس أو الكتب غير أثر عابر لا يكاد يهز إحساسًا أو يثير تفكيرًا – لهذه القصة إذن بطل عربى ولكننا نجهل اسمه، فالمؤلف يعبر عنه أحيانًا بالضمير أنا وأحيانًا بالضمير هو، ويوجه إليه أحيانًا أخرى الحديث بضمير المخاطب، ولقد يساور القارئ شك شديد فى أن يكون هذا البطل هو الدكتور سهيل إدريس نفسه، ولكن هذا الشك لا يعدو الظن وبعض الظن إثم. ومع ذلك فقد كنا نستطيع أن نغتفر هذا الإهمال المقصود أو غير المقصود، ونؤثر الحديث عنه بدلاً من الحديث عن جانين التى لا تظهر فى الرواية إلا بعد انقضاء عدة حلقات منها، على أن نرمز لبطلنا بأى

---

(٥) من كتاب قضايا جديدة فى أدبنا الحديث. مرجع سابق من ص ٥٩ إلى ص ٦٥.
وكان المقال قد نشر فى العدد الثالث من مجلة الرسالة الجديدة. أول يونيو ١٩٥٤.

رمز كالضمير هو أو الطالب العربى فى باريس دون أن يمنعنا ذلك مـن أن نرى فيه نموذجًا بشريًا له نظائره وسماته المميزة بين آلاف الطلاب العرب الذين قذفت بهم الحياة فى خضم باريس الصاخب، وكانت لهم فيه قصـص ومآس تهز أعماق الضمير الإنسانى وتثير الكثيـر مـن المشـاكل العقليـة والعاطفية والاجتماعية نتيجة لاصطدام عالمين مختلفين ونوعين من أنـواع الحياة فى الشرق والغرب – نعم. كنا نستطيع ذلك لـو أن سـهيل إدريـس استطاع أن يحدد لنا أبعاد بطله تحديدًا دقيقًا وأن يسبر أغوار نفسه وأن يضئ المظلم فى حناياها، ولكنه لسوء الحظ لم يستطع ذلك. بالرغم مما يساورنا من شك فى أن يكون سهيل إدريس نفسه هو هذا البطل، ولا غرابة فـى ذلـك، فليس هناك ما هو أشق من أن يعرف الإنسان نفسه بنفسه، وهذه المعرفة هى التى جعلها سقراط أبو الفلاسفة جماع الحكمة وهدفها النهائى. ومن المعلـوم أن النفس البشرية يعز عليها أن تتعرى وأن تفضح نقائصها ولو أمام نفسها، ولذلك تتفنن فى المغالطة والسفسطة لتخفى حقائقها التى قد لا تكـون دائمًـا جميلة ولا مشرفة بدلاً من أن تعمل المبضع فى نفسها لتقوم بعملية التشريح التى تكشف الأدواء الدفينة والمسارب الملتوية. وآية ذلك أن سهيل إدريـس حاول أن يعلل تكالب بطله على المرأة واستحواذها على كافة مشاعره بمجرد وصوله إلى باريس بتغير نوع الحياة الاجتماعية بين لبنان وفرنسـا ملقيًـا مسئولية هذا الظمأ الجنسى المخيف على الفتاة العربية أو اللبنانية التى تخشى الرجل وترهبه وتبتعد عنه وتتركه يحترق بنار الغريزة الجنسية التى تكـاد تحس بأنها قد انتقلت إلى بلاد تسمح بأروائها حتى تضطرب حياة الشاب كلها ولا يصبح له هم غير الجرى وراء المرأة ومحاولة اقتناصها بكافة السـبل،

ولقد كنا نستطيع أن نقبل هذا التعليل لو أن سهيل إدريس كان يتحدث عن الفتاة العربية منذ نصف قرن مضى أو كان يتحدث عنها فى بلاد عربية غير لبنان التى تقدمت فيها الفتاة العصرية تقدمًا كبيرًا يحدثنا عنه سهيل إدريس نفسه عندما يقص علاقة بطله، بناهدة، الفتاة اللبنانية العصرية التى كان يخالطها ويخالط ذويها بل ويراقصها. وبذلك لا نرى إلى أى حد كان يريد سهيل إدريس من الفتاة العربية أن تتحرر لكى تنقذ الشاب العربى من استبداد غريزته الجنسية وطغيانها، وذلك ما لم يفصح عنه وما نظنه يريدها أن تنزلق إلى مستوى مرجريت وليليان بل ولا مستوى جانين مونترو نفسها، وإلا نكب المجتمع بالانحلال بنكبة المرأة فى عرضها بل فى إنسانيتها المعذبة. وكل هذا يقطع بأن سهيل إدريس لم يستطع أن يكشف لنا عن سر المأساة التى يرتطم فيها الكثير من شبابنا عندما يلقى بهم فى خضم باريس أو غيرها من مدن أوروبا وأمريكا الكبيرة. وفى رأينا أنه قد كان باستطاعته أن ينقب عن أسرار هذه المأساة فى الشرق والغرب معًا على نحو عميق يجلو غوامض هذه المحنة التى شقى بها ولا يزال يشقى الكثيرون من شبابنا فى أوروبا وأمريكا.

وأما جانين مونترو فهى فتاة الزاسية الأصل نزحت من قريتها إلى باريس كالكثير من فتيات باريس الشريفات المجاهدات على أثر حب عاثر لفتى من قريتها اسمه هنرى بعد أن بلغ هذا الحب حد الخطوبة. ولما كانت جانين لا تزال فى طور العاطفة المثالية فقد أخذتها العزة إذ ظنت أن هنرى قد خان حبها بالتطلع إلى فتاة أخرى وإن كنا لا نعلم عن تفاصيل هذا الظن وجديته شيئًا غير تأثيره فى نفس جانين تأثيرًا حملها على هجر خطيبها

وهجر قريتها وهجر أهلها جميعًا لتأتى إلى باريس، محاولة أن تنسى الماضى وأن تبدأ حياة جديدة فى عزم وشجاعة. وفى باريس التحقت بمعهد للصحافة ونزلت بأحد فنادق الحى اللاتينى إلى أن تعثر على أسرة فرنسية تعيش معها. وفى هذا الفندق تعرف بها بطل سهيل إدريس وتوثقت بينهما العلاقة حتى أصبحا لا يفترقان ليلاً أو نهارًا. وعندما قرب أن ينفذ ما بيد فتاتنا من مال قليل حملته معها من قريتها بحثت والتحقت فعلاً بأحد المحلات التجارية لكى لا تثقل فى شىء على بطلنا العربى الذى وهبته كل ما تملك من جسد وروح. وعندما خشيت على صحتها من الوهن إذا استمرت فى دراستها الليلية ومعاشرة حبيبها العربى مال هواها إلى هذا الحبيب وآثرت أن تحتفظ به وأن تتخلى عن دراستها لكى تفرغ له، ولقد بادلها فتانا العربى حبًا بحب. وبدت شدة تعلقه بها عندما غادرت باريس لتقضى بضعة أيام عند قريبة لها فى إحدى مقاطعات فرنسا حيث شفه الشوق وأضنته لهفة اللقاء، ومع ذلك فإن فتانا العربى الهمام لم يمتد بصره إلى أبعد من يومه حتى لنراه يستيقظ يومًا يقظة تشبه يقظة أهل الكهف، عندما حدثته جانين عن المستقبل، وعن المصير الذى ينتظرها فيما لو انتهت مدة إقامته فى باريس وعاد إلى وطنه تاركًا إياها على شفا جرف تخشى أن تسقط فيه فتصبح فتاة ضائعة، وعندما لاحظت فتاتنا المسكينة النبيلة أن هذه الهواجس قد فاجأت فتانا العربى مفاجأة عنيفة شردت لبه ونغصت حاضره طوت هذا الحديث لكى لا تفسد ما يغمرهما من سعادة عابرة.

ومرت أيام الشتاء وأوائل الربيع ولاحقت فتانا خطابات أمه التى تتحرق لرؤيته أثناء أجازة الصيف. واستجاب فتانا لهذا النداء وصمم على

الرحيل فتحملت جانيـن لوعة الفراق على مضـض وتجملـت بالشـجاعة والصبر، وعاد فتانا إلى بيروت حيث انغمس من جديد فـى جـو الأسـرة وأخذت نفسه تتمزق بين حب أمه وحب جانين، وهنا استطاع سهيل إدريـس أن يحلل شعور بطله نحو أمه وشعوره نحو جانين تحليلاً واقعيًـا عميقًـا قاسيًا، بل لقد بلغ من قسوته بأن جزم بأن حبه لأمه ليس حبًا مفطـورًا فـى النفس، وإنما هو نوع من الاعتراف بالجميل وأداء لما عليه لها مـن ديـن التنشيءة والرعاية. وأكبر الظن أن سهيل إدريس قد أصاب فى هذا التصوير الحقيقة المحزنة التى تعترف بها الديانات السماوية نفسها عندما نراها تحـث الأبناء على البر بالأباء والإحسان إليهم بينما لا نراها تلح فى حـث الآبـاء على البر بأبنائهم، وذلك باعتبار أن غرائز الحياة نفسها تسخر الآبـاء فـى رعاية الأبناء وخدمتهم للمحافظة على النوع، بينما لا تقوم الغرائـز بمهمـة مماثلة فى تسخير الأبناء لرعاية آبائهم، فقامت الديانات بتعويض هذا النقص. ولعل الأساطير القديمة قد فطنت إلى نفس الحقيقة عندما صورت الحياة فـى صورة قبس يسلمه كل فرد إلى من يليه موجهًا بصره إليه وموليًا ظهره إلى من يأخذ عنه القبس.

ولكن إدراك بطلنا لحقيقة هذه الروابط الإنسانية لا يغير شـيئًا مـن سلوكه مما يدل على أن تقاليد الحياة وضغط البيئة والمجتمع أشد تأثيرًا على سلوكنا بل واستبدادًا، من عمل العقل وتحليله ولا أدل على هـذا مـن ذلـك الخطاب الحقير المخزى الذى كتبه بطلنا إلى جانين وهو فى شبه ذهـول لا يدرى أهو الذى يكتب أم شبح أمه هو الذى يملى.

وتفصيل ذلك أن جانين أرسلت إلى فتاها خطابًا تخبره فيه بأنها حامل، ولا تسأله شيئًا غير مجرد الرأى فيما تفعل باعتباره شريكًا فى هذا الحمل ولا يصح لها أن تتخلص منه بغير موافقته، وإذا بفتانا يكتب الخطاب الذى أشرنا إليه وفيه يتنصل من كل علاقة بجانين ويسألها أن تسأل غيره عن مصير جنينها. وتحملت جانين هذا الغدر القاسى فى شجاعة وأجهضت نفسها ولجأت إلى مستشفى للعلاج. ومع ذلك فإن فتانا المسكين لم يطق طول الإقامة فى وطنه وسارع بالعودة إلى باريس يبحث عن جانين فى المستشفى، وإذا بها قد غادرته قبل وصوله بيوم واحد. ولم ييأس فتانا فأخذ ينقب عنها فى كل مكان ويكتب إلى أهلها فى الريف الفرنسى دون جدوى، حتى انتهى به الأمر إلى العثور عليها فى أحد كهوف سان جيرمان، وهو الحى الذى يرتاده الوجوديون المنحلون فى باريس حيث يتكدسون فى تلك الحانات التى يسمونها كهوفًا، وحاول فتانا أن يسترد جانين بل وصاحبها إلى الحجرة الحقيرة التى اتخذتها لها مأوى بعد سقوطها، وهناك اطلع على مذكراتها التى تقطع نياط القلب. وبالرغم من أن جانين غفرت له غدره عند حرارة اللقاء، إلا أن نفسها النبيلة لم تطاوعها على العودة لمشاركة فتانا حياته، إذ رأت أنها لم تعد جديرة به، ولذلك اختفت من حياته دون أن تترك بين يديه غير خطاب مؤثر نبيل يستطيع القارئ أن يطالعه فى نهاية رواية "الحى اللاتينى" فتهتز له نفسه اهتزازًا عنيفًا، إذ يكبر فى هذه الفتاة المسكينة المحطمة نبل نفسها وسمو روحها وهى تضحى بنفسها كى لا تصبح حملا على فتاها قد تعوق طموحه وتثقل كفاحه فى الحياة التى سيواجهها بمجرد عودته إلى وطنه.

هذه هى جانين مونترو التى يستطيع الكثير من شبابنا بل وشـيوخنا المصريين والعرب الذين سلخوا صدرًا من شبابهم فى باريس وغيرها مـن مدن أوروبا الكبيرة أن يشهدوا بوجودها حية تنبض. وكم كان لجانين هـذه وأمثالها من أثر بالغ فى حياتهم، حيث استطاعوا بفضلهن أن يكتشفوا أغوار الحياة التى تفتحت لهم بوحى من عبيرهن، وأن يكن عبير الاستشـهاد فـى سبيل ذلك الظمأ الروحى الذى يضنى أولئك الفتيات الشريفات، ويدفعهن إلى تقديم أنفسهن قربانًا على مذبح أنانية الرجل الذى يجمع فى أهابه بين الوحش الضارى والطفل المدلل، وتتميز عليه جانين وأمثالها تميزًا واضحًا، من حيث أنهن يعرفن ما يردن وتسعفهن إرادة نبيلة قوية بينما يتخبط الرجال على غير هدى. حتى ليحار المرء فى الحكم عليهم ولا يدرى هل الواحد منهم مجـرم شرير أو فريسة لتآمر عدة عوامل عضوية واجتماعية لا قبل له بهـا علـى نحو ما نستشعر إزاء بطل "الحى اللاتينى".

الفصل الرابع

معارك مع قصاصين

(٢١) يحيى حقى وجماعة النقاد.

(٢٢) رد على نجيب محفوظ.

(٢٣) حق الناقد وحق الأديب.

(٢٤) إحسان عبد القدوس.

(٢٥) حول جانين مونترو.

(٢٦) تعليق للدكتور مندور.

(٢٧) تعقيب لسهيل إدريس.

يحيى حقى وجماعة النقاد[1]

عالج صديقنا يحيى حقى فى مقال له بجريدة المساء بعض جوانب قضية هامة هى قضية جيلنا كله، ونعنى بها دراسة العوامل التى لا تزال تحول دون وصول أدبنا العربى المعاصر إلى المستوى العالمى – دراسة مخلصة عميقة، فتحدث عن قضية الترجمة المنظمة وفق منهج مرسوم لروائع الأدب والثقافة العالمية القديمة والحديثة إلى لغتنا العربية، وضرب مثلاً لهذه الترجمة المنهجية المنظمة بالمشروع الذى أوشكت إدارة الثقافة بالجامعة العربية أن تنجزه بترجمة مؤلفات شكسبير كلها إلى اللغة العربية بدلاً من ترجمة بعض مؤلفاته حيثما اتفق دون تبين لموقعها من تاريخ المؤلف الفكرى والفنى. وانتقل الأستاذ يحيى حقى بعد ذلك إلى دور النقد فى تطوير أدبنا العربى المعاصر ومحاولة دفعه إلى المستوى العالمى، ولاحظ أن بعض نقادنا المثقفين يتحدثون أحياناً عن بعض المذاهب الغربية كالرومانسية وغيرها محاولين تطبيقها على بعض فنوننا الأدبية فى مراحلها المختلفة مع أن أدبنا لم يعرف هذه المذاهب، وكانت له اتجاهاته الخاصة التى يوصى الأستاذ يحيى حقى بتخطيطها والبحث عن خصائصها الفكرية والفنية. ونحن نقره أيضًا على هذا التوجيه وإن كنا نضيف أن الناقدين والدارسين المثقفين منا قد أخذوا ويأخذون فعلاً بهذا المنهج عندما نراهم يكتبون عن أدب الخوارج وأدب الشيعة وأدب المعتزلة فى القديم، وعمود الشعر وشعر البديع من الناحية الفنية فى القديم أيضًا، ثم شعر الصعاليك الصادر عن فلسفة خاصة فى الحياة، كما نراهم يدرسون اتجاهات الشعر والأدب الحديثين عند

---

(١) من كتاب معارك أدبية من ص ٩٩ إلى ص ١٠١.

نقادنا. ودارسونا المثقفون يتحدثون اليـوم عـن مـذاهب الآداب الغربيـة كالرومانسية والواقعية والرمزية وغيرها، ولذلك لأن أدبنا المعاصر قد أخـذ يتأثر فعلاً بكل هذه المذاهب، وبخاصة بعد أن اكتملت له كافة الفنون الأدبية التى لم يعرف أدبنا القديم الكثير منها مثل فن القصة بمعناه الحـديث، وفـن المسرحية وفن المقالة الأدبية أو الثقافية، وما ينبغى أن ننقد هذا الاتجاه فـى أدبنا المعاصر لأنه الوسيلة الوحيدة لمحاولة إرسال اتجاهاتنا الأدبيـة علـى أسس فكرية وفنية واعية، لأن تضاريس الحياة العامة والخاصة فى مجتمعنا قد تمهد لهذا المذهب أو ذاك ومع ذلك لا يقـدم عليـه منشـئو الأدب إلا إذا عرفوا أن باستطاعته أن يسعفهم فى التعبير عن ذواتهـم وعـن مجـتمعهم ومشاكله الراهنة، وكل ما يجب أن ندعو إلى الحيطة فيه هو عـدم محاولـة إلباس هذا المذهب أو ذاك لطائفة من أدبائنا قسرًا.

مع يحيى حقى

وأما ما نقر عليه صديقنا يحيى حقى إقرارًا تامًا فهـو دعوتـه إلـى التمييز بين الأدب الإنشائى والأدب الوصفى أى النقد الأدبى الذى لا يجـوز أن يسبق الأدب نفسه بل ينبغى أن يستند إليه، وفى تاريخنا الأدبى ما يؤيـد هذه الحقيقة، فقد حدث فى العصر العباسى أن ترجم متَّى بن يـونس كتـاب الشعر لأرسطو الذى يتحدث فيه عن فنى التراجيديا والكوميـديا، ويعـرف الأول بأنها فن جاد نبيل يكشف عن البطولات التى تصارع القضاء والقدر، أو الآلهة أو الجبر الكونى، وعرَّف الثانية بأنها فن يسـتهدف نقـد العيـوب والمثالب الأخلاقية والاجتماعية، ولما كان أجدادنا العرب لم تترجم لهم أيـة مسرحية إغريقية قديمة من أى نوع لشدة ارتباط هذا الفـن بـدين اليونـان

القدماء الوثنى فقد وقع المترجم متى بن يونس فى خطأ فاحش عندما ترجم هذين الاصطلاحين بفنى المديح والهجاء، وراح فلاسفة العرب وعلى رأسهم ابن رشد نفسه يبحثون فى شعر المديح العربى القديم عن خصائص التراجيديا وفى شعر الهجاء عن خصائص الكوميديا ومن غريب الصدفة أنى أحسست بنفس الظاهرة منذ أيام قليلة إذ كنت أناقش رسالة للماجستير فى معهد الدراسات العربية العليا، وإذا بى أرى الطالب الأزهرى التعليم يسمى مسرحية "أغنية الرياح الأربع" لشاعرنا على محمود طه ملحمة رومانسية، ومصدر الخطأ عنده هو أنه قرأ عن فن الملحمة، ولكنه لم يقرأ بلا شك نص ملحمة وبخاصة ملحمتى الإلياذة والأوديسا لهوميروس اللتين حددتا تحديدًا نهائيًا معنى الملحمة فى الأدب الغربى، ولو أنه قرأ إحدى هاتين الملحمتين لعرف أنها تختلف عن أية مسرحية لا فى مضمونها وحده بل وفى شكلها أيضًا، حيث تتابع فى الملحمة الأجزاء القصصية والأجزاء الحوارية بينما تصاغ المسرحية فى مشاهد حوارية متتابعة لا يتخللها أى قصص، وبهذا نعود إلى ما قرره صديقنا يحيى حقى من ضرورة ترجمة عيون الأدب الغربى ترجمة منهجية منظمة حتى نضع هذه النصوص بين أيدى قرائنا قبل أن نتحدث إليهم عن مذاهب الأدب التى تتجسم فى هذه الروائع العالمية، ونحن بعملنا هذا لا نبتدع منهجًا جديدًا فى النهوض بأدبنا إلى المستوى العالمى ... مستوى المذاهب القائمة على أسس فكرية وفنية، إذ نلاحظ أن عددًا كبيرًا من رواد تلك المذاهب فى الغرب قد ابتدأوا الدعوة إلى كل مذهب بترجمة عمل أدبى كبير ناجح يمكن أن يرتكز عليه هذا المذهب قبل الحديث عنه على نحو ما فعل فكتور هيجو عندما أراد أن يثور ويسخر من القواعد

والأصول الكلاسيكية الجامدة فشرع أولاً فى ترجمة مسـرحيات شكسـبير المعروفة بتمرد عبقريتها على كافة الأصول الكلاسيكية التى صاغها أرسطو وتحجرت بعد عصر النهضة الأوروبية مباشرة، وفى رأينـا أن فـى هـذه الأمثلة التى يمكن أن نعددها ما يكفى لتأييد الرأى الحصيف الذى ذهب إليـه صديقنا يحيى حقى من وجوب مسايرة حركة الترجمة المنظمة لحركة النقـد المثقف القائم على معرفة متينة بالآداب العالمية حتى يستطيع عامة جمهورنا الأدبى فهم كل هذه المذاهب الأدبية على أساس متين واضح من مطالعتهـا لروائع تلك الآداب التى تتجسم فيها كل هذه المذاهب.

رد على نجيب محفوظ[2]

أبدى الأستاذ نجيب محفوظ فى حديث صحفى عن النقد الأدبى الحالى ملاحظة صادقة، وهى أن هذا النقد يعنى اليوم بمضامين الأعمال الأدبية أكثر مما يعنى بالأصول الفنية، فالنقاد كثيرًا ما يتحدثون عن موضوع العمل الأدبى وآراء المؤلف ونوع أحاسيسه وأهدافه أكثر مما يعنون بنقد الأصول الفنية التى بنى عليها قصيدته أو قصته أو مسرحيته.

هذه كما قلت ملاحظة صادقة، ولكنه صدق نسبى فما أظن أن معظم النقاد الجادين يهملون الأصول الفنية فى أى عمل أدبى ولكننى مع ذلك ألاحظ أنا الآخر أن النقاد قد رأوا أنفسهم منساقين تلقائيًا إلى التركيز بنوع خاص على مضامين الأعمال الأدبية وما تريد أن تقوله وتوحى به للناس وليس هذا الاتجاه مقصورًا على بلادنا بل هو اتجاه نحس أنه قد أصبحت له الغلبة فى معظم أنحاء العالم المتحضر، وذلك نتيجة للتطور الإنسانى العام الذى يتغلب فيه يومًا بعد يوم التفكير العلمى من جهة والاتجاه الشعبى من جهة أخرى، وهو تطور يحتم على النقاد أن يسوقهم تلقائيًا إلى البحث فى الآداب والفنون عن القيم التى يمكن أن تتقدم بالإنسانية عامة والطبقات الشعبية خاصة نحو ما هو أفضل وأكثر صحة للعقول والإحساسات.

وبالرغم من هذا التطور التلقائى المحتوم، فإن النقاد لا يستطيعون ولا ينبغى لهم أن يهملوا النقد الفنى أى النظر فى سلامة الأصول الفنية فى كل عمل أدبى. وذلك لسببين جوهريين أولهما أن هذه الأصول الفنية هى التى تميز الأدب عن غيره من الكتابات التى يمكن أن تتضمن مضامين تشبه من

---

(2) من كتاب معارك أدبية. مرجع سابق. من ص ١٠٥ إلى ص ١٠٧.

قريب أو بعيد المضامين الأدبية وترمى إلى نفس الأهداف، ولكنها لا تبلغ ما يبلغه الأدب من قدرة على التأثير والنفاذ إلى أعماق النفوس. وثانيهما هو أن الأصول الفنية ليست ترفًا فى الأدب ولا زخارف يمكن الاستغناء عنها بل ولا قيودًا تغل العبقرية وتعوق نشاطها الخلاق لأنها هى نفسها من نتائج العبقرية التى اهتدت إليها كوسائل فعالة فى شحذ الأدب وجعله كمبضع الجراح فى معالجة القضايا التى تعرض لها بدلاً من سكينة البصل المثلومة المضنية لصاحبها ولفريستها على السواء فنحن مثلاً عندما نطالب المؤلف المسرحى بأن يوفر لمسرحيته الحركة الدرامية التى تثير انفعال المشاهدين فإنما نفعل ذلك بوحى من عباقرة هذا الفن الذين فطنوا إلى أن الحركة الدرامية المثيرة للانفعال هى وحدها التى تستطيع أن تحقق هدف المؤلف فى التأثير على جمهوره وإقناعه عاطفيًا وانفعاليًا بما يريد بينما يؤدى ركود هذه الحركة الدرامية إلى تحويل المسرحية إلى مجرد مناقشة عقلية قد تلزم المشاهدين الحجة ولكنها بلا ريب لا تؤثر فيهم تأثيرًا عميقًا إيجابيًا ما دامت لا تمس مشاعرهم ولا تتغلغل إلى مناطق الحساسية فيها، ومن المعلوم أن أية فكرة لا تصبح قوة قيادية للبشر إلا إذا تحولت إلى عقيدة من إيمان بترسبها فى مناطق الإحساس والشعور والانفعال داخل النفس البشرية، ونحن عندما نطالب كاتب المسرحية أيضًا أو كاتب القصة بأن يتعمق دراسة الشخصيات التى يقدمها للجمهور فى قصة أو مسرحية فإنما نفعل ذلك لإيماننا بأن هذه الدراسة العميقة هى سبيل الأديب إلى تحديد أبعاد هذه الشخصيات الثلاثة أى الجسمانية والنفسية والاجتماعية على نحو يميز هذه الشخصيات بذواتها وينجح فى إيهامنا بأنها شخصيات واقعية حية من لحم ودم.

والنقاد لا يهملون – ولا ينبغى لهم – الناحية الجمالية فى التعبير اللغوى وإن تكن هذه الناحية مثار جدل واختلاف بين النقاد عامة وفى بلادنا خاصة فقد كان بيننا ولا يزال من يؤمنون بأن الجمال اللغوى يتركز فيما يسمونه بالجزالة ونوعية التعبير حتى لنراهم يصرون مثلاً على أن للشعر معجمه اللغوى الخاص المحدد بما استخدم الشعراء العرب القدماء من ألفاظ وتعبيرات لا يحق لشاعر محدث أن يخرج عنها أو أن يقحم على الشعر ألفاظًا لم ترد فى معجمه وذلك بينما يرى آخرون أن لغة الشعر لم تتحجر ولا ينبغى أن تتحجر فى معجم محدد، بل ولا ينبغى للشاعر الأصيل أن يلجأ إلى الكليشيهات الشعرية المتوازنة والتعبيرات والتشبيهات التى أبلاها التكرار فى قصائد الشعر منذ الذبيانى حتى أحمد شوقى ويرون أن الشعر خلق وتجديد مستمران لا فى الخواطر والأحاسيس والانفعالات وحدها بل وفى التعبير الجمالى أيضًا ومن المؤكد أن التعبير الجميل المبتكر يكسب الخاطرة أو الإحساس حدة ونتوءًا وزيادة فى الدقة بل قد يتركز التجديد والأصالة فى التعبير.

.وفى الحق أنه إذا كانت هناك قضية فنية تستحق أن يوليها نقادنا المعاصرون مزيدًا من العناية فهى قضية التعبير الجمالى فى الأدب، وذلك لأن الكتابة الأدبية يجب أن تكون بمثابة عملية نحت مستمر للصور التعبيرية الجميلة من اللغة وإننى لا أستطيع أن أجزم أنه باستطاعة أى ناقد سليم الذوق واسع الخبرة أن يدرك من قراءة بضعة أسطر من أى أديب نوع هذا الأديب ومكانته فى سلم القيم الأدبية والفنية لأنه سيحس من هذه الأسطر القليلة مدى قدرة الكاتب على تكيف أكبر قدر من المعانى والأحاسيس فى

أكثر العبارات تركيزا وجمالاً وإيحاء، وهذه الثروة الفكرية والانفعالية المكثفة فى تعبيرات جمالية مركزة هى التى تعطى الناقد فكرة واضحة عمـــا يملـــك الكاتب من ثروة إنسانية ومن ذوق جمالى وبفضل هذه الثروة، وذلك الـــذوق يستطيع هذا التكثيف والتركيز اللذين يسموان به فى مراتب الأدب والفن.

هذه هى الحدود العامة التى تصدق فى داخلها ملاحظة الأستاذ نجيب محفوظ على اتجاه النقد والنقاد في وقتنا الحاضر، وإذا كنت قد رسمت هـــذه الحدود بوحى من تجاربى وثقافتى الخاصة واتجاهى الفكرى والفنـــى العـــام فإننى بالبداهة لا أستطيع أن أقول إنها هى نفس الحدود التى يلتزمها كافة من يتصدون للنقد فى أيامنا هذه حيث ألاحظ لسوء الحظ أنه كثيرًا ما يختلط فيها الحابل بالنابل حتى لنرى بعض من يزعمون أنهم نقاد يدعون إلى التحلل من كافة الأصول والقواعد الفنية ويشككون فى ضرورة الالتزام بها أو محاســـبة النقاد للأدباء على أساسها فيزعمون أن المؤلف يستطيـــع أن يكتـــب مـــثلاً مسرحيته غير مقيدة بشىء من القواعد والأصول التى آمـــن عبـــاقرة الأدب الإنشائى أنفسهم بضرورتها وجدواها فى تحقيق أملهم الأسمى فـــى النفـــاذ بفضل هذه الأصول الفنية الجمالية – إلى النفوس البشرية والتأثير فيها تأثيرًا إيجابيا قويًا.

حق الناقد وحق الأديب[٣]

الأستاذ يوسف السباعى سكرتير عام المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، أى لترقيتها والسمو بها بكافة السبل التى يعتبر النقد الموضوعى من أهمها، ومع ذلك رأيناه يشن هذه الأيام حملة إرهاب عنيفة لا لأنه يملك نفعًا أو ضرًا، بل لأنه يعتمد فى حملته على السباب، وكل ذلك لأن النقاد تناولوا قصته الأخيرة "طريق العودة" أو مسرحيته الأخيرة أيضًا "جمعية قتل الزوجات"، فرأيناه يتهم النقاد – جميع النقاد – بالسخف "حينًا" و"البلطجة" حينًا آخر والصدور عن "دوافع خفية" حينا ثالثًا.

لقد يحدث أن يخطئ الناقد كما قد يخطئ الكاتب، ولكن هذا لا يمكن أن يستوجب وصف جميع النقاد بمثل هذا السباب الذى يكيله السكرتير العام للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. وكل ذلك لأنهم رأوا فى قصته أو مسرحيته مالا يتفق مع أصول الفن أو مع القيم الإنسانية والأخلاقية والقومية التى يؤمنون بها. وحملة سيادته معناها أحد أمرين.

فإما أن نلغى النقد والنقاد.

وإما أن نسخر النقد والنقاد لدق الطبول لقصة هابطة كقصة طريق العودة أو مهزلة تافهة كمسرحية "جمعية قتل الزوجات".

طريق العودة:

ولما كنت قد نشرت بجريدة الشعب مقالاً عن قصة السيد يوسف الأخيرة "طريق العودة فقد رأى سيادته أنه من الظلم أن يسكت عن هذا المقال. ودبج فى جريدة "الجمهورية" ضدى مقال سباب مقذع كنت أوثر أن

---

(3) من كتاب معارك أدبية، من ص ١١٣ إلى ص ١١٦.

أهمله، ولكن السيد يوسف أبى ألا أن يستفزنى بحديثه عن أغـراض خفيـة دفعتنى إلى نقد قصته، وذلك مع علمه الأكيد بالظروف التى سـاقتنى إلـى نقدها، فإننى لم يكن لدى أبدا الوقت أو الشوق لقراءة روائع السـيد يوسـف وهو يعلم قبل غيره أننى لم أقرأ هذه الرواية إلا بعد طلب وإلحاح من جمعية الأدباء. فقد قابلنى الأستاذ عبد الحليم عبد الله واتصل بى بـالتليفون مـرات عديدة لكى أقبل قراءة هذه القصة ونقدها فى ندوة تقيمها الجمعية، مسـاهمة منى فى نشاط الجمعية، ودفعًا لتهمة انصراف كبار النقاد عن الاهتمام بأدب الجيب الذى يليهم. والسيد يوسف يعلم أننى لم أشتر قصته المـذكورة، بـل أرسلها إلى الأستاذ عبد الحليم بعد أن حصل عليها منه طبعًا.

وفى صباح اليوم المحدد للندوة اتصل بى الأستاذ عبد الحليم بالتليفون ليطمئـن إلى أننى قد انتهيت من قراءة الرواية وكتبت عنها نقدى، فأخبرته بذلك كما أخبرته بمواضع نقدى التى كتبتها، ولكن بعد أقل من سـاعة عـاد الأستاذ عبد الحليم فاتصل بى مرة أخرى ليقول أنه اتصل بالأستاذ السـباعى فأخبره أن الندوة قد أجلت لأجل يحـدد فيما بعد، وأنها ستعقد بدلاً منها ندوة أخرى. ولما كنت قد أضعت وقتى فى قراءة القصة ونقدها، وكـان موعـد مقالتى الأسبوعية التى أنشرها فى "الشعب" قد حل، فقد دفعتها إليه.

قتل الزوجات:

ثم تصادف أن كان للسيد يوسف مسرحية تعرض فى الفرقة القوميـة فشاهدتها وكتبت رأيى عنها، كما شاهدت وكتبت عن كل المسرحيات التـى عرضت من قبل، خدمة لأبنائى طلبة معهد التمثيل الذين أقوم بمحاضـرتهم عن أصول الفن المسرحى، بل خدمة لحركتنا الأدبية العامة. وإذن فلم يكـن

هناك سعى خاص لنقد السيد الفاضل ولا غرض خفى يدفعنى إلى ذلك كما يدعى. ولكنها حيلة العجز، ولقد كان نقدى لتلك المسرحية موضوعيًا، وأكثر رفقًا مما تستحق من قسوة، بل لعله من أرفق ما كتب عن هذه المسرحية الهابطة فى الصحف والمجلات.

النواحى الموضوعية:

وأما عن النواحى الموضوعية فى نقدى لقصة "طريق العودة"، ذلك النقد الموضوعى النزيه الذى أثار السكرتير العام كل هذه الثورة المضحكة، فإنه قد أراد أن يوهم القراء أننى أتعمد الدفاع عن قادة الثورة وأنصارهم لغرض آخر فى نفسى. ولكننى أقول له إنهم ليسوا فى حاجة إلى دفاعى لأنه ليست هناك مناسبة لهذا الدفاع. ولكننى أقرر وأكرر أن جيشًا قام بثورة ناجحة لابد أنه قد كانت به نماذج أكثر وعيًا وإيجابية ونظرًا للأمور نظرة الجد – مما كان لدى بطلى قصة يوسف السباعى. وإذا كان الفن اختيارا – كما يعرف كافة المشتغلين بالآداب والفن – فقد كان السكرتير العام فى غنى عن الاقتصار على هذين النموذجين المتخلخلين – ولو أنه أضاف إلى القصة نموذجًا ثالثًا أكثر وعيًا وإحساسًا بمسئولية الضابط الذى يحمى القيم المقدسة لما آخذته على تصوير النموذجين الآخرين. فأنا أعرف أن البشر ليسو ملائكة، وأن النقائص ليست بمعزل عنهم، كما أننى – أيضًا – ما كنت لأحفل لو جعل كل أبطاله الضباط جهلة أو منحلين لولا أنه قد ربط كل هذا بقضية مقدسة هى قضية استرجاع فلسطين، إذ سمى قصته "طريق العودة" فهل ستعود فلسطين على يد أمثال الضابطين إبراهيم شكرى ومحمود مراد اللذين صورهما يوسف السباعى؟

أما ما يضحكنى حقًا فهو ما ظنه السكرتير العام للمجلس الأعلى من أننى قد اتهمته بالتزوير حين قلت إنه قد استعمل إحدى الحيل الأدبية ليوهمنا أن قصته واقعية، فإن ذلك الظن يدل بلا شك على علم غزير وثقافة واسعة!!! وأى قارئ لأبسط كتاب فى النقد الأدبى لابد أن يعلم تمام العلم أن هناك شيئًا اسمه الحيل الأدبية والمسرحية، ليست له أية علاقة بما يسميه العوام النصب "والاحتيال" والتزوير.

وهذه الحيل كثيرًا ما تكون من عوامل جودة الأدب وروعته ونجاحه، وهى وسائل يستخدمها جميع الكتاب كبارهم وصغارهم حين يتقمص الكاتب مثلاً شخصية بطل القصة فيرويها على لسانه، أو عندما يقول إن صديقًا عزيزًا قد حكاها عن نفسه، أو يدعى أنه شاهد حادثتها بنفسه، أو سمعها عن غيره نقلاً عن واقع الحياة. والسكرتير العام للمجلس الأعلى للآداب والفنون كان خليقًا بأن يعلم أن ادعاءه فى رده بأن قصته واقعية بحذافيرها لا يترك له فضلاً كبيرًا فى كتابتها، إذ إن موهبة الروائى الفنية إنما تأتى من القدرة على الربط بين الموحيات المتناثرة المفككة ثم تعميقها وتفسيرها وإقناعنا بأنها واقعية أو على الأقل ممكنة الوقوع.

الموهبة الشعرية:

وأما ما يبدو فيه ذوق الأستاذ السباعى المرهف أو موهبته الشعرية الممتازة وإلمامه الواسع بلطائف اللغة! فهو مقارنته ذلك البيت القديم الجميل:

ورق نسيم الروض حتى حسبته   يجىء بأنفاس الأحبة نعما

بوصفه العجيب المفزع للحب بأنه "الإحساس الذى يجعلنا نتخيل فى طاقتى أنف إنسان مهبًا لعبير منعش ونسيم عطر".

فلفظة "طاقتى أنف" وحدها لفظة غليظة لا توحى للنفس بغير منظر حسى غليظ سمج بعيد كل البعد عن موحيات الحب الشعرى المرهف الذى نحسه فى البيت القديم، وكلماته الرقيقة المنتقاة وكلمة "مهبا" معناها فى لغة العرب المكان الذى تهب فيه الريح. على نحو ما نقول فى "مهب الريح". وليس معناها المكان الذى تهب منه الريح. وعلى أساس الفهم العربى المستقيم توحى عبارة السكرتير العام إلى النفس بمنظر ساحة واسعة تتلاعب فيها الرياح.

وللقارئ بعد ذلك أن يتصور ذلك الحب وتلك الأنف!!

والإنسان قد يشعر لوجود محبوبه بذلك "العبير المنعش"، ولكنه يشعر به منبعثًا عن وجوده كله لا عن أنفه أو "طاقتيه". ومن المؤكد أنه لو كان السيد السكرتير العام قد تعلم القراءة كما تعلم الكتابة وتسويد وجه آلاف الصفحات لما غابت عنه هذه البديهيات.

خاتمة وعهد:

وبعد فإننى أعد القراء بأننى لن أضيع وقتى مرة أخرى فى الرد على السيد يوسف السكرتير العام مكتفيًا بأن أرجوه أن يتذكر دائمًا تلك الحكمة القديمة التى تقول "رحم الله امرًا عرف قدر نفسه"[٤]!

---

(٤) فى كتاب قضايا ومعارك أدبية لمحمد عبد الحليم عبد الله – دار الشعب – القاهرة ١١٩٠. مقال عنوانه عرفنا الطريق. منشور فى مجلة الرسالة الجديدة. يونيو ١٩٥٨. ورغم أن عبد الحليم عبد الله لا يورد اسم مندور ولا السباعى فى المقال إلا أنه من الواضح أن المقال رد على مقال مندور عن السباعى، فهو يتكلم فيه عن فقدان الثقة بين الكاتب والناقد وبين الفنان والناقد. ويحتكم إلى القراء فى الحكم على العمل الأدبى، ولهذا يتضح أن المقال تعليق على هذه المعركة على الرغم من عدم ذكر اسمى طرفيها.

إحسان عبد القدوس[٥]

والأستاذ إحسان عبد القدوس لم يشعرنى رده هو الآخر بأنى نفور بل أنست له فيما عدا العنوان المثير الذى لا أحسبه من اختيار. وإذا كان الأستاذ إحسان قد أخذ علىَّ أننى لم أتناول بالدراسة والنقد حتى اليوم مجموعة إنتاجه القصصى، واكتفيت بأن أرجح أخذه لفكرة قصته "دعنى لولدى" عن قصة "السر المحرق" للكاتب العالمى استيفان زفايج وهى القصة التى علمت أخيرًا أن الأستاذ فؤاد كامل قد سبق أن ترجمها فى كتيب منفصل إلى اللغة العربية ونشرته دار "لاباتريه" فإن عذرى عن هذا التقصير هو أننى قد شغلت سنواتى الأخيرة بدراسة ونقد فنون أدبية ومؤلفات كثيرة وبخاصة فى مجال الشعر المعاصر والأدب المسرحى، وعلى أية حال فمن الخير ألا يكون تقصيرى كاملاً فيما يختص بأدب الأستاذ إحسان، وأن أتناول بالدرس والمقارنة قصته هذه وقصة زفايج.

ويقول الأستاذ إحسان فى رده أن الشعراء يمكن أن يصفوا جميعًا زهرة الورد مثلاً دون أن يتهم أحدهم بالأخذ عن الآخر. كما يقول أن فكرة غيرة الطفل على أمه من عشيقها أو زوجها فكرة عامة شائعة لا يأخذها أديب عن غيره.

ولست أرى وجهًا لإطلاق الحكم على هذا النحو. فوصف الوردة موضوع عام حقًا وغيرة الطفل من زوج أمه هو الآخر موضوع عام شائع من السهل توارده على الأفكار فى كل وقت لشيوعه فى كافة الأمم والبيئات.

---

(٥) جزء من مقال عنوانه: الدكتور مندور يصفى حسابه، من كتاب معارك أدبية ص ٤٩، ص ٥٠.

وأما غيرة الطفل على شرف أمه فأعتقد أنه موضوع خاص لا يسهل تـوارده على الخواطر، وذلك لأن الغيرة على الشرف شعور اجتماعى مكتسب وليس كذلك الغيرة على الحب التى يمكن أن يستشعرها الطفل ضد زوج أمه الـذى يسلبه حبها. وما من شك فى أن زفايج قد قصد فى قصته (السر المحـرق) إلى إظهار هذه الغيرة الاجتماعية على الشرف. ولا أدل على ذلـك مـن أن زفايج قد جعل الطفل يرفض أن يبوح لأبيه بسقوط أمه وجريمتهـا المخلـة بالشرف. فادعى الطفل فى نهاية القصة لأبيه أنه لم يترك أمه ويهجرها إلى جدته لأى سبب بل لمجرد نزوة وفى هذا ما يدل على نضج وعـى الطفـل الاجتماعى وعيًا دفعه إلـى الحرص على سلامة أسرته وكتم عارهـا. وإذا كان موقف الطفل كله قد اجتمع فيه الغيرة على الحب مع الغيرة على الشرف فإن هذه الغيرة الاجتماعية الأخيرة هى التى ظلت تعمل حتى نهاية القصـة، فاكتسبت القصة كلها معنى إنسانيًا.

وإذا صح ما ذهبت إليه من أن الأستاذ إحسـان عبـد القـدوس قـد استوحى موضوع قصته من زفايج فإننى قد أحسست أن إحسان قـد اكتفـى باستحياء الإطار العام للقصة فجعل أحداثها تقع للزوجة وطفلها وهما علـى سفر مقيمان فى أحد الفنادق. وكان العشيق فى رحلة عابرة، ولكن الذى راق إحسان فى قصة زفايج كان فيما يبدو استسلام الزوجة للذة الآثمة أكثر مـن معنى الشرف عند الطفل الصغير وذلك بدليل أن الطفل فى قصة إحسان قـد اكتشف بسرعة سقوط أمه ... وهنا كان من الواجـب أن تثـوب الأم إلـى رشدها، ولكننا نراها مع ذلك تعود فتلتقى بعشيقها فى الأحراش وتستسلم لـه مرة ثانية، وهذا هو ما قصدت إليه عندما قلت إن الأستاذ إحسان قـد عـالج

الموضوع بأسلوبه القصصى الخاص، وهو أسلوب من المعروف أن يوغــل فى المشكلات الجنسية.

حول جانين مونترو[٦]

بقلم: سهيل إدريس

تناول الدكتور محمد مندور فى العدد الثالث من "الرسالة الجديدة" كتابى "الحى اللاتينى" أو هو تناول على الأصح، شخصية واحدة فيه، هى (جانين مونترو) كنموذج بشرى "تثير حياته فى النفس شتى الخواطر والمشاعر".

ولا يسعنى قبل الرد والتعليق إلا أن أعبر عن شعور الرضى، تبعثه فى نفسى ظاهرة جديدة كان أدباء الأقطار العربية، إلى وقت قريب يشكون انعدامها فى مصر الشقيقة، وهى اهتمام الأدباء المصريين بالنتاج الأدبى الذى يصدر فى لبنان أو سوريا أو العراق أو سواها. والحق أن هذه الشكوى لم تكن تخلو من وجاهة، فقد كان إخواننا فى مصر لا يحفلون كثيرًا بالأدب العربى خارج حدود الكنانة. ولم يكن مرد ذلك دائمًا أن هذا الأدب غير خليق بالاهتمام، فإن فيه – عند التمحيص والدرس – آثارًا لا تقل قيمة عما ينتجه كبار أدباء مصر.

وإذن، فإن مما يدعو إلى الرضا والاغتباط أن يلتفت الكتاب المصريون صوب هذه الأقطار الشقيقة التى كانت دائما تتزود من أرض الكنانة بزاد أدبى طيب. ولا بد أن يحمد لهذه المجلة بالذات "الرسالة الجديدة" اهتمامها بهذا الأمر، فإن عددًا من أعدادها السابقة لم يخل من

---

(٦) مجلة الرسالة الجديدة. العدد الرابع يوليو ١٩٥٤ ص ٣٢ . وكان مقال الدكتور مندور الذى يرد عليه الدكتور سهيل إدريس قد نشر فى العدد الثالث من مجلة الرسالة الجديدة.

الحديث عن أثر أدبى من آثار هذه الأقطار العربية. ولعل فى هذا مزيدًا من الإحساس بالقدر المشترك الذى يشد البلاد العربية فيما بينها وهى بسبيل النهوض والازدهار فى مختلف نواحى الحياة، والأدب فى نظرنا، من أهمها.

ولابد لى أيضا من التعبير عن غبطتى الخاصة باهتمام إخواننا فى مصر بروايتى هذه بالذات فقد كتب عنها حتى الآن، ولم تمض على ظهورها إلا أربعة أشهر، أكثر من ستة أدباء نابهين، ليس لى أية معرفة شخصية بأحد منهم، وهذا ما يحمل على التفاؤل بمستقبل النقد فى الأدب العربى المعاصر.

أما الدكتور محمد مندور فقد اختار من أبطال الرواية شخصية (جانين مونترو) وجعلها نموذجًا بشريًا كهذه النماذج التى يتحدث عنها فى مقالاته القيمة.

على أنى لاحظت أن تسليطه الضوء على شخصية هذه البطلة، فى معرض تلخيص الرواية، قد أساء إلى جوانب كثيرة من القصة كأزمات، فهو قد تابع فى هذا التلخيص قصة جانين كحكاية وكأحداث، مهملاً تقريبًا ما تلقيه هذه الأحداث من أضواء على الرواية "كمواقف" و"كامتدادات" نفسية. وليسمح لى هنا أن أقول إنه قصر كثيرًا فى هذا المضمار عن عدد من الأدباء المصريين الذين تناولوا شخصية جانين بالدراسة كيوسف الشارونى وأحمد كمال زكى وخاصة رجاء النقاش(٧) والواقع أن الدكتور الفاضل قد "سلخ" البطلة سلخًا من الرواية من غير أن يهتم الاهتمام الكافى بعلائقها النفسية والإنسانية وما توحيه من مشكلات ومفارقات حين تتموضع بين سائر أبطال

---

(٧) تراجع أعداد أبريل ومايو ويونية من مجلة "الأدب" فى عامها الثانى.

القصة. فإذا اعتقد مثلاً أن الطابع المميز لهذه الشخصية هو حس الحرية الذى تتمتع به، الحرية كقيمة تكسب حياتها كل معناها الإنسانى، وهذه ميزة تتجلى شديدة الوضوح إزاء البطلين الرئيسيين اللذين لا ينعمان بهذه القيمة، وهذا ما لم يشر إليه الدكتور مندور فى حديثه عن جانين كنموذج، ولعل ذلك ناتج عن أنه أولى القصة الغرامية أكبر اهتمامه، وأهمل ما يكمن وراءها من امتداد.

على أن تلخيصه للرواية، كأحداث، كان طيبًا بالإجمال، فإن هناك فجوات شوهت فهم بعض المواقف. فهو يقول مثلًا: "ولما كانت جانين لا تزال فى طور العاطفية المثالية فقد أخذتها العزة إذ ظنت أن هنرى قد خان حبها بالتطلع إلى فتاة أخرى، وإن كنا لم نعلم عن تفاصيل هذا الظن وجديته شيئًا غير تأثيره فى نفس جانين، تأثيرًا حملها على هجر خطيبها وهجر قريتها إلخ .."، والحق أن هذا فهم مغلوط للواقعة فإن هناك إشارات متعددة إلى أن جانين قد ثبت لديها أن خطيبها خانها مع فتاة أخرى قبل موعد الزواج بأسبوع واحد. ولما كانت شديدة الإخلاص فى حبها، فقد كانت الصدمة عليها شديدة الوقع حتى لقد أيقنت أن الخطيب الذى خانها قبل الزواج لن يتردد لحظة فى خيانتها بعده، فآثرت أن تقتل حبها له وتتحمل الانفصال على أن تعيش ذليلة مطعونة الإخلاص، والإخلاص هو عماد حياتها الأكبر، كما يرى فى جميع أحداث القصة. وعلى هذا فليست "العاطفية المثالية" هى التى حملتها على هجر خطيبها وقريتها، بل هو نقيض العاطفية المثالية.

ثم إن الناقد الكريم قد أغفل إغفالاً شديدًا أسباب التطور النفسى الذى جعل البطل يفكر فى التكفير عن جرمه حين طلب يد جانين للزواج بعد

سقوطها، وهذه فى رأيى ناحية من أهم نواحى القصة فى ما ترمز إليه من معان.

على أن ما أثار عجبى حقًا، هذا التعليل الذى تذرع به الدكتور مندور لاختيار جانين بالذات موضوعا لنموذجه. فهو قد كان يؤثر التحدث عن بطل القصة لولا أنه مجهول الاسم، وأنه غير محدد الأبعاد، فالمؤلف يعبر عنه أحيانًا بالضمير أنا وأحيانًا بالضمير هو، بل ويوجه إليه أحيانًا أخرى الحديث بضمير المخاطب: ويعتبر الدكتور مندور هذا إهمالاً مقصودًا أو غير مقصود.. وهنا موضع العجب! فإن المفروض فى كاتب مطلع كالدكتور مندور أن يدرك أن هذه طريقة مألوفة فى الرواية الغربية تمت إلى ما يسمونه بـ "المنلوج الداخلى"، وأن المراوحة بين الضمائر الثلاثة ليست من الاعتباط أو "الإهمال" فى شيء، بل هى أمر مقصود تدعو إليه ألوان الصراع النفسى ومحاولة التعبير عنها. وهو يقول أيضًا أن المؤلف لم يستطع "أن يحدد أبعاد بطله تحديدًا دقيقًا، وأن يسبر أغوار نفسه، وأن يضيء المظلم فى حناياه، ويسعى الناقد إلى تدبير ذلك بأنه "ليس هناك ما هو أشق من أن يعرف الإنسان نفسه بنفسه" بعد أن يكون قد مال إلى الظن بأن بطل القصة هو نفسه مؤلفها. ويضيف إلى ذلك أن "النفس البشرية يعز عليها أن تتعرى، وأن تفضح نقائصها ولو أمام نفسها إلخ .. وغير عسير على القارئ أن يتبين أن الدكتور مندور إنما اعتبر جانين مونترو شخصية مكتملة محدودة الأبعاد، لأن أحداث حياتها واضحة تجرى فى مجرى مرسوم، ولأنها مطمئنة فيما تقبل عليه من أمور، وأنها تخلف فى نفس القارئ تأثرات واضحة محددة، ولهذا يحسن اعتبارها نموذجًا بشريًا.

أما بطل القصة، فواضح أنه قلق، يعيش حياته كلها في ذبذبات الضيق والحيرة والاضطراب، ولكن العجيب أن يعتبر الدكتور مندور هذا الطابع غير ذى دلالة، إلا أن البطل يعيش فى هذا القلق، فهو شخصية غير مكتملة الأبعاد! الواقع أن شخصية من هذه الزاوية، أكمل أبعادًا من شخصية جانين مونترو، لأنها أكثر "إنسانية" وأوفر "بشرية"، لأنها تستجيب دائمًا لنزعات النفس البشرية، ولأنها ليست مصنوعة على نحو مرسوم ناجز. وهذه الشخصية القلقة لا يمكن أن تتحدد بأكثر مما يتحدد القلق ذاته، فهى إن تكن قلقة، فليس هذا لتحديد الاكتمال والتميز اللذين يتيحان النموذجية.

أما أن هذا البطل قد عز عليه أن يتعرى وأن يفضح نقائصه، فأمر مشكوك جدًا فى صحته. وقد أجمع الكتاب الذين تناولوا "الحى اللاتينى" على أننى كشفت عن نقائص هذا البطل بما لا مزيد عليه من الصراحة، وأن هذا البطل كان يعترف دائمًا، كلما واجه نفسه، بأخطائه، وأنه كان شديد الشعور بجريمته، وهذا الشعور قد أرهف ضميره إرهافًا عظيمًا، فأحال حياته، بعد جريمة إنكار الجنين، جحيمًا لا يطاق. لقد عريت البطل أوضح تعرية على ما يخيل إلى وكشفت عن مساوئه من غير ما تردد. أما تعليل تصرفاته فهذا أمر آخر لا شأن للصراحة به.

ويرى الدكتور مندور أننى مخطئ بإلقاء مسئولية الظمأ الجنسى المخيف على الفتاة العربية أو اللبنانية "التى تخشى الرجل وترهبه وتبتعد عنه وتتركه يحترق بنار الغريزة الجنسية، ويعتقد أن هذا كان يكون صحيحًا لو أنى تحدثت عن الفتاة العربية منذ نصف قرن مضى، أو أننى تحدثت عنها فى بلاد عربية غير لبنان، التى تقدمت فيها الفتاة العصرية تقدمًا كبيرًا يحدثنا

عنه المؤلف نفسه عندما يقص علاقة بطله بناهدة الفتاة اللبنانية العصرية التى كان يخالطها ويخالط ذويها بل ويراقصها..

ويفهم من حديث الدكتور مندور أنه راض عن وضع المرأة فى البلاد العربية إجمالًا، وفى لبنان خاصة، وهو بهذا يعترف بأن الفتاة العربية لا تشكل إزاء الشاب العربى أضخم عقدة يواجهها فى حياته، من جراء وضعها الذى خلقته رواسب التقاليد وأنانية الرجل ومفهوم الحرية الإنسانى المغلوط. وليس هذا مجال النقاش فى الموضوع، ولكنى أكتفى بدعوة الدكتور مندور إلى دراسة القضية من الوجهة الاجتماعية، على ضوء علم الاجتماع الحديث، وأحسب أنه سيعدل كثيرًا من آرائه، فيرى أن الملايين من جماهير النساء العربيات فى مختلف أجزاء الوطن العربى، وفى كثير من أجزاء لبنان، مازلن يعشن عيشة العبودية التى عرفتها عصور الانحطاط. أما أن ناهدة تمثل الفتاة العصرية لمجرد أن بطل القصة كان يخالطها ويراقصها، ففهم ساذج ينقصه التعمق واكتشاف الرمز أن هذه المخالطة والمراقصة ليستا إلا تقليدًا سخيفًا للعادات الغربية ولا يدلان إطلاقًا على أن الفتاة اللبنانية أو العربية قد تحررت. ولو كلف الدكتور نفسه جهد المقارنة بين هذا الموقف وموقف ناهدة حين قابلت البطل بعد عودته فى أجازة الصيف، لأدرك أن هذا التصوير الأول لم يكن أكثر من مظهر خداع لمفهوم الحرية لدى ناهدة ولدى البطل على حد سواء. صحيح أن ناهدة قد راقصته، ولكنها ظلت مخنوقة الإرادة معلقة مصيرها بإرادة ذويها، فاقدة الشخصية. وليس قبولها أو قبول ذويها، مراقصة البطل إلا رمزًا لهذه الرغبة التى تنتزعنا فى أن نظهر

بمظهر التحرر، ونحـــن مشدودون أبدًا إلى عبودية التقاليد، إنـــه لـــيس إلا خداعًا نداوى به أشواقنا إلى الحرية.

ويرى الدكتور الفاضل أخيرًا أننى لم أستطع أن أكشف فى روايتـــى عن سر المأساة التى يرتطم فيها الكثير من شبابنا عندما يلقى بهم فى خضم باريس، ويضيـــف أنه كان بالاستطاعة أن أنقب عن أسرار هذه المأساة فى الشرق والغرب معًا..

والواقع أننى كروائى لم أرد أن أكشف عن سر مأساة ولا أن أضـــع حلـــولاً لقضية، وكل ما قصدت إليه أن أعرض واقعًا وأكتشف عن حقيقـــة، وعلى القارئ بعد ذلك أن يبحث عن معنى هذا الكشف، وذلك العرض وعلى علماء الاجتماع القيام بذلك. ومع هذا فإنى أتساءل عما إذا لم يكن سر هـــذه المأساة كامنا فى اختلاف المفهـــوم الشرقى والعربى لمعنى الحرية والفضيلة والشرف، عن المفهوم الغربى.. وعلى أى حال كنا نؤثر لـــو أن الـــدكتور مندور أومأ ولو إيماء إلى سر هذه المأساة، إذن لأعان قليلاً على جلائه، بدلاً من أن يزيد فى تعميته.

هذه ملاحظات أوحى بها مقال الدكتور مندور. وإنما حرصت علـــى تسجيلها خشية أن يوحى مقال الدكتور مندور، وهو من هو فى عـــالم الأدب والنقد، غير مـــا توحيه قراءة روايتى قراءة متأنية. وتحيتى للدكتور الفاضل.

سهيل إدريس. بيروت

تعليق للدكتور مندور[٨]

"وقد عرضنا هذا الرد على الدكتور مندور فكتب إلينا التعليق التالى":

تفضلت مجلة الرسالة الجديدة فأطلعتنى على تعليق الدكتور سهيل إدريس على المقال الذى نشرته فى العدد السابق من المجلة فى سلسلة النماذج البشرية عن شخصية جانين مونترو التى صورها الدكتور إدريس فى روايته المسماه "الحى اللاتينى"، وقد أوحى إلىّ هذا التعليق ببعض الملاحظات التّى أجملها فيما يلى إتمامًا للفائدة.

يسجل الدكتور سهيل إدريس فى صدد تعليقه اغتباطه بالظاهرة الخاصة بازدياد اهتمام المصريين بالاطلاع على الإنتاج الأدبى والثقافى لإخواننا أدباء ومفكرى الأقطار العربية الشقيقة كسوريا ولبنان والعراق وسواها.

والواقع أن اهتمام المصريين بالإنتاج الأدبى والثقافى بالبلاد العربية الشقيقة لم يكن ضعيفًا إلا لأسباب مادية وتجارية بحتة ترجع إلى المشكلة الكبرى الخاصة بنشر الكتب العربية وتوزيعها بين أبناء العروبة وهى مشكلة يجب أن تحلها الحكومات، وأن تعنى بها الجامعات العربية عناية خاصة.

ومع ذلك فإننى لا أزال أذكر ما أوضحته مقالاتى عن شعر المهجر الذى سميته بالشعر المهموس من مدى اهتمام أدبائنا ونقادنا المصريين ودراستهم لا لما ينشر فى البلاد العربية الشقيقة فحسب بل وما ينتجه إخواننا العرب فى المهاجر من روائع الأدب كما أحب أن أطمئن الدكتور سهيل

---

(٨) مجلة الرسالة الجديدة . العدد الرابع. يوليو ١٩٥٤. ص ٣٣. الصفحة المقابلة للصفحة التى نشر عليها مقال الدكتور سهيل إدريس.

إدريس وجميع إخواننا الأدباء والمفكرين العرب إلى أن القاهرة قد أصـــبحت بفضل معهد الدراسات العربية العليا(٩) الذى أنشأته الجامعة العربية منذ العام الماضى ملتقى لكافة الآداب العربية الحديثة التى خصصت لها شعبة فى هذا المعهد يحاضر فيها كبار أساتذة الآداب من كافة البلاد العربية، ويقدمون كل إنتاج عربى بقيمته الحقيقية على أساس علمى جامعى سليم.

وأما عن اختيارى لشخصية جانين مونترو لأعرضها كنموذج بشرى بدلاً من بطل القصة فقد أدهشنى أن تفلت من أديب كالدكتور سهيل إدريـــس مرامى الوسائل البيانية التى أستخدمها فى أسلوبى حتى نراه يحسب أننى أنتقد تعبيره بالضمائر هو وأنا وأنت عن بطل قصته مع أن كل ما قصدت إليه هو أن أوحى إلى القارئ ما أحسســت به من أن بطل القصة هو المؤلف نفسه، وربما كان هذا من الأسباب التى حملتنى على ألا أتناول هذا البطـــل بالنقـــد والتشريح.

من البين أن مقالى لم يكن خاصًا بنقد الرواية نقدًا عامًــا يتـــيح لـــى فرصة الحديث عن فن المؤلف، ومع ذلك فإن الدكتور إدريس كان يريـــدنى أن أتحدث عن الأزمات والمواقف والامتدادات كما عاب ســـلخى لشخصـــية جانين مونترو عن بقية الرواية. وهنا ألاحظ أننى قد أنصفت سهيل إدريـــس عندما أغفلت الأزمات والمواقف والامتدادات كما أنصفته بســـلخ شخصـــية جانين مونترو وإلا لطالبت المؤلف الفاضل بأن يسلخ هو نفسه من روايته ما

---

(٩) مازال هذا المعهد يقوم بدوره، وقد ساعدنى عميده الدكتور أحمد يوسف أحمد بـــأن قدم لى صورًا بكل ما يخص الدكتور مندور فى المعهد بمجرد طلبها وفى أقل من أربع وعشرين ساعة فقط.

يقرب من نصفها الأول الذى يتحدث فيه عن مغامرات بطله مع مرجريت وليليان الساقطتين وهى مغامرات لا نحس لها أية صلة بقصة جانين مونترو ولا أية امتدادات فى شخصيتها ولا فى شخصية البطل وإنما هى كصور لا يجمع بينها غير غلاف الألبوم، وحذفها لن يغير الرواية فى شىء بل لعله يزيدها قيمة وكذلك الأمر فى شخصيات الطلاب العرب الذين يحيطون بجانين وحبيبها فهى شخصيات باهتة ممحوة المعالم كقطع النقود التى أكلها التحات. وإذا كان كل فن اختيار وكل اختيار لهدف إنسانى أو اجتماعى محدد فإن كل هذه الشخصيات التافهة كان يجب أن تسقط وأما أن توضح معالمها وذلك فيما عدا شخصية فؤاد التى نحس لها بشىء من الكيان.

وأما عن شخصية جانين مونترو وسر حياتها الذى يراه المؤلف فى التطلع إلى الحرية وحسبته أنا فى العاطفية المثالية فإننى أخشى أن لا يكون هذا التفاوت فى الفهم راجعًا إلى غباوة الناقد بقدر ما هو راجع إلى عجز المؤلف عن إبراز ما يريد. فقد ظل المعنى فى بطن الشاعر، وعلى أية حال فقد يكون المؤلف الفاضل أدرى منى بما يريد، ولكننى مع ذلك لا زلت أتمسك بأنه لا بد لكل أديب أو مفكر من أن يقيم حدًا بين الحرية والتقاليد السليمة، وإذا كان بعض علماء الاجتماع الذين يحيلنا إليهم الدكتور إدريس مثل الأستاذ بوجليه فقد كتب كتابًا عن "تطور القيم" أوضح فيه ما فى القيم الأخلاقية والتقاليد الاجتماعية من نسبية تفتح أمامها باب التطور حتى تصبح الحرية انحلالاً فإنى أحيل المؤلف الفاضل إلى كتاب اجتماعيين آخرين بل وأدباء ونقاد مثل إميل فاجيه الذى تحدث حديثًا قويا واضحًا عن التقاليد أو الملمات أو أنواع التعصب والمحافظة الضرورية فى كتابه الشهير المسمى:

"Les prejuges necessaries" وعلى ضوء المقارنة بين هذين الاتجاهين يستطيع المؤلف الفاضل أن يحكم الحكـم السليم على موقف الفتاة العربيـة وعلى الحد الذى ينبغى أن تصل إليه فى طريق الحرية التى يريد أن يدفعها إليها حتى لا يجد بطل قصته ضرورة إلى معاشقة جانين مونترو والغدر بها على نحو غير كريم.

وبعد كل هذا لا يبقى لى إلا أن أعترف بعجـزى وقصـورى عـن الوصول إلى مستوى غيرى من الأدباء أو النقاد المصريين العديدين الـذين أشار الدكتور سهيـل إدريس إلى إشادتهم بروايته وحسن فهمهم لهـا علـى نحو قصر عنه جهدى المتواضع.

وفى النهاية أزف للأديب الفاضل تهنئتى بروايته القيمة وأملى فى أن يتحفنا بأمثالها مع اعتقادى بأن الأيام كفيلة بأن تهدئ من حدة انفعالـه لمـا أخطأ فظنه تجريحًا لروايته مع أنه تقويم منصف وتوجيه سليم القصد.

وله فى النهاية إعجابى وتقديرى.

جانين مونترو مرة أخرى[10]

أحالت "الرسالة الجديدة" على الدكتور محمد مندور الرد الذى كتبته تعليقًا على مقالة عن "الحى اللاتينى" المنشور فى العدد الثالث من هذه المجلة، فكتب بدوره ردًا علق فيه على بعض ما ورد فى كلمتى. وقد كان بودى أن أهمل الرد على ذلك التعليق، خشية الإثقال على القراء بالإمعان فى حديث لم يقفوا على مصادره الأولى، لولا أن الدكتور مندور أتى بجديد فى هذه الكلمة لم يشر إليه من قبل، فلم يكن لى بد من أن أعلق على هذا الرأى، لأثبت مرة أخرى أن الناقد الفاضل كان بحاجة ماسة إلى أن يتعمق روايتى أكثر مما فعل، ليدرك كثيرًا مما فاته منه!

وملخص رأيه الجديد أنه أنصفنى حين أغفل الأزمات والمواقف والامتدادات، كما أنصفنى بسلخ شخصية جانين مونترو، وإلا لطالبنى، كما يقول، بأن أسلخ من روايتى ما يقرب من نصفها الأول الذى يتحدث عن مغامرات بطل القصة مع مرجريت وليليان الساقطتين "وهى مغامرات لا نحس لها أية صلة بقصة جانين مونترو، ولا أية امتدادات فى شخصيتها ولا فى شخصية البطل، وإنما هى كصور لا يجمع بينها غير غلاف الألبوم، وحذفها لن يضر الرواية فى شىء، بل لعله يزيدها قيمة...".

وأحسب أن هذا مأخذ ضخم يؤاخذنى به الدكتور مندور، ولا أفهم كيف أغفله فى مقاله الأول... ثم لا أفهم قوله أنه أنصفنى حين أغفله، فما الذى يعنيه "الإنصاف" هنا؟ إن هذا الإغفال ينطوى إما على ظلم، إذا كان ما غفله يستحق الدرس والتنويه، وإما على إغضاء عن التقصير، إذا كان ما

(10) مجلة الرسالة الجديدة. العدد الخامس. أغسطس ١٩٥٤. ص ٢٩.

أغفله يشكل نقيصة ومأخذًا... فاستعمال كلمة "الإنصاف" في غير محلها دليل عدم الدقة أو المغالطة.

أما قوله أنه لم يحس لمغامرات البطل أية صلة بقصة جانين مونترو ولا أية امتدادات في شخصيتها أو في شخصيته هو، فدليل آخر يؤيد ما ذهبت إليه من أن الدكتور مندور لم يتابع في روايتي إلا القصة الغرامية التي تمثلها جانين مونترو... ويخطر على بالي هنا مثل من تقع في يده مجلة مصورة، لا يملك الوقت لقراءتها، فيتصفحها ليتفرج على صورها لحظات... ولقد آثر الدكتور مندور شخصية البطلة كنموذج، فأهمل كل من عداها، وكل ما عداها، وكان طبيعيًا أن تفوته دقائق كثيرة، فيزعم مثلاً أن مغامرات البطل مع الفتاتين الساقطتين لم تكن لها أية امتدادات في شخصيته. وهو لو تأني في القراءة، وكلف نفسه جهد المتابعة والربط، لرأى أن هذه المغامرات كانت ذات تأثير شديد على البطل، وصفه المؤلف في الفصلين الثامن والتاسع من القسم الأول من الرواية، ومن نتائجه المباشرة شعوره بالاشمئزاز والغثيان، وارتداده إلى ماضيه، وتذكره وطنه وغرامه الأول المحروم، ثم زهده في الحياة بباريس وعيشه داخل نفسه، بل بدء إحساسه بالقلق الطاغي، هذا القلق الذي سيوجهه إلى وعي قضاياه النفسية والقومية جميعًا.

وإنني لشديد الدهشة أن يدعي الدكتور مندور أن حذف هذه الفصول لا يضر الرواية "بل لعله يزيدها قيمة"... ليس من شك هنا أن حضرة الناقد لم يهمه من الرواية أنها تصور تطور نفسية كانت غارقة في الحرمان والفراغ والانغلاق والعبودية، حتى إذا دخلت مرحلة الوعي بدأت تبحث عن التفتح والامتلاء والامتداد والحرية... لم يهمه من الرواية إلا قصة فتاة شقيت

فى حياتها العاطفية... ولو همه شيء آخر لما طلب أن تسقط من القصة شخصيات الطلاب العرب: ولأدرك أن هذه الشخصيات كانت ذات تأثير واضح على شق مسلك البطل فى حياته الجديدة. فلكل من هؤلاء الطلاب شخصية ضعيفة فى جانب من جوانبها، وهذا الضعف هو الذى أتاح للبطل أن يكتشف جوانب القوة فى نفسية فؤاد، الشخصية الناضجة التى وفرت للبطل أسباب الوعى كلها.

ولكن ما الحيلة إذا لم يستطع الدكتور مندور أن يرى فى الحى اللاتينى إلا قصة فتاة، وهى قصة "قضية" برمتها.

سهيل إدريس. بيروت

الفصل الخامس

قصص من العالم

(٢٤) قصص رومانية

(٢٥) الأدب بين الخير والشر

مقدمة[11]

هذه صفحات مختارة من فن القصص فى الأدب الرومانى تمثل ألوانًا مختلفة من هذا الفن وتطوره عند شعب صديق يشبه فى كفاحه من أجل التحرر والوعى بذاته شعبنا العربى إلى حد كبير، بل ربما كان كفاحه أكثر عنفًا وضراوة حتى بالنسبة للغته القومية والاحتفاظ بمقوماته الأصلية.

فالشعب الرومانى الأصلى جاءته اللغة اللاتينية مع الغزو الرومانى وتطورت تلك اللغة كلهجة محلية حتى أصبحت ما يعرف اليوم باسم اللغة الرومانية، ولكن هذه اللهجة التى أصبحت لغة لم تتم وتتطور وتستقر بغير عوائق وهزات، أتتها من غزوات جيرانها وسيطرتهم على البلاد بعد تضعضع الإمبراطورية الرومانية، فتعرضت تلك اللغة لمؤثرات سلافية عميقة ثم لمؤثرات تركية قد تكون أقل عنفًا واتساعًا، ولكنها مع ذلك عاقت نمو اللغة القومية وأصابتها بالبلبلة نتيجة لاحتلال تركيا لرومانيا قرونًا طويلة، ولكن الشعب الرومانى الأصيل استطاع بالرغم من كل ذلك أن يسترد المقومات الأساسية لقوميته وفى مقدمتها اللغة، وكان ذلك بنوع خاص وبشكل واضح فى القرن التاسع عشر، فإن ظهور القوميات فى أوروبا نتيجة للروح الثورية التى اشتعلت بكل بلد من بلاد أوروبا فى ذلك القرن.

وإذا كان الشعب الرومانى فى مرحلة كفاحه من أجل قوميته الأصيلة، وتدعيم هذه القومية بكل دم قوى سليم قد تعرض فى ثقافته وأدبه وفنه إلى مؤثرات غربية قوية، كالمؤثرات الألمانية والفرنسية وغيرها – فإنه لم يلبث

---

(11) مقدمة ترجمة الدكتور مندور قصص رومانية من ص ٣ إلى ص ١٢. نهضة مصر. نوفمبر ١٩٩٦.

ابتداء من منتصف القرن الماضى تقريبًا أن تخطى تلك المرحلة أيضًا ليعتمد على نفسه ويبحث عن أصالته الخاصة، وقاد هذه الدعوة عدد من أدباء رومانيا ومثقفيها الذين التفوا فى مقاطعة مولدافيا بنوع خاص – حول المجلة التى أصبحت من مشاعل تاريخ الثقافة والأدب والفن فى رومانيا، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وهى مجلة "داسيا الأدبية"، ورأى هذا النفر من الأدباء والفنانين أن طريقهم إلى الأصالة هو العودة إلى ماضيهم القومى ويوميات مؤرخيهم الأوائل بلغتهم الرومانية النقية من جهة، واستحياء آدابهم الشعبية من جهة أخرى، باعتبار أن تلك الآداب هى التى تعبر عن الروح الأصيلة للشعب وتقاليده ومواضع اهتمامه بطريقة تلقائية نابعة عن طبيعة الحياة، وغير متأثرة بالثقافات والتيارات والآداب والفنون الوافدة من الخارج، والتى تؤثر بنوع خاص فى المثقفين لا فى أدباء وفنانى الشعب.

وأخيرًا دراسة واقع الحياة الرومانية المعاصرة والكشف عما فيها من مظالم ومساوئ، وتصوير مشاهد الطبيعة وحياة البشر المرتبطة بتلك المشاهد والمتأثرة بها والمؤثرة فيها، وهذه هى التيارات الثلاثة التى سيجدها القارئ فى هذه المختارات التى يرجع أقدمها إلى أبعد من سنة ١٨٤٠ أى التى تقع كلها فى الفترة الحديثة التى أخذت فيها رومانيا تكتشف نفسها وتستكمل مقومات أصالتها.

مادة القصص

ففى هذه المختارات سيلتقى القارئ بالتيار التاريخى فى مصل قصة "الكسندرو تابو شنيانو" للكاتب "كونستنتين نيجروزو" التى استقى مادتها من كتاب اليوميات القدماء، وصور فيها ذلك الصراع الدامى الذى كان يجرى بين الأمراء فى العصر الإقطاعى للسيطرة على الحكم ويرسم فيها لوحة دامية لمذبحة فظيعة دبرها أحد هؤلاء الأمراء لمنافسيه، على نحو ما فعل محمد على بالمماليك فى مذبحة القلعة الشهيرة فى تاريخنا الحديث بل وأشد ضراوة، وقد أعمل المؤلف فى تصوير هذه اللوحة خيالاً قاسيًا تهتز من حوله أصلب الأعصاب.

وفى هذه المختارات أيضًا يلتقى القارئ بالحكايات الشعبية التلقائية التى قد لا تكون فيها الحبكة الفنية، ولكن فيها سخر السذاجة وعصير الحياة الشعبية النضرة فى مثل قصة "الأب نيكيفور الحلنجى" للكاتب "إيون كرييانجا" الذى تقرأ قصته الشعبية فيخيل إليك أنك تسمع متحدثًا شعبيًا خفيف الروح ولا تقرأ لكاتب محترف.

وبالمثل فى قصة الكاتب الكبير "كاراجيالى" التى سماها "فندق مانيولا" وصور فيها نزوات النفس الفطرية ومغامراتها، التى لا تحس فيها بأى افتعال أو تصنع، وتوهمك بأنها من صميم الواقع الممكن الحدوث فى الحياة التلقائية ومصادفاتها العجيبة ومعتقداتها الساذجة.

وإلى جوار القصص التاريخية والفولكلورية سيلتقى القارئ بالتيار الواقعى الفنى المحبوك الذى يرسم صورًا أخلاقية دقيقة مكتملة القسمات مجسدة فى شخصية نموذجية مثل شخصية "الحاج ديدوز" للكاتب "باربودى

لافرانكيا" التى يجسد البخل على نحو لا يقل دقة وشمولاً وثراء فى التفاصيل عن شخصية "هارباجون" عند "موليير" "وايوجين جراندين" عند "بلزاك".

حتى إذا انتقلت إلى الكاتب "تيودور أرغيزى" التقيت بالمنمنات – أى: اللوحات الفنية الصغيرة الشاعرية الروح والأسلوب فى مثل لوحاته: عن "القط" و"شجرة العرائس" و"سن سعيد" و"خطاب عائلى" و"رجل مسكين" و"ماريا نيكيفور" وهى لوحات تتفاوت بين المثالية العاطفية المرهفة فى تصويره الشعرى للقط، ولحياته فى المنزل وللأطفال، وبين الواقعية النقدية الحادة فى مثل لوحات "الرجل المسكين" و"ماريا نيكيفور" – وهذه اللوحات لا نعتبرها قصصًا: إلا تجاوزًا لأنها فى الواقع وكما قلنا منمنمات، أى: ميداليات فنية صغيرة مطرزة فى دقة وشاعرية ساحرتين.

ولما كانت البيئة الزراعية أسبق إلى الوجود فى رومانيا التى كانت أول الأمر تعتمد فى حياتها على الزراعة قبل كل شئ، فقد كان من الطبيعى أن ينصرف اهتمام الأدباء والفنانين أول الأمر إلى هذه البيئة ومشاكلها وويلاتها عندما أدركوا أن واقع حياتهم هو المنبع الثرى الذى ينبغى أن يمنحوا منه، ومن هنا جاءت قصص مثل "أمطار يونيو" للكاتب "ساهيا" التى تصور كفاح الفلاحين الرومانيين وشجاعة المرأة الرومانية التى تلد فى الحقول فى تجلد وهى تعمل كادحة مع زوجها فى سبيل لقمة العيش، وسط الطبيعة المتجهمة وضغط السلطات الحاكمة وقسوتها، بل وتلد توأمين فيبلغ عدد أطفالها التسعة، وزوجها لا يملك إلا قطعة صغيرة من الأرض لا يدرى كيف يشبع بها أحد عشر فمًا جائعًا، وهى قصة بالغة القوة والإثارة ورائعة البنيان الفنى والتعبير الموحى.

ولما كانت رومانيا قد أخذت تتصنع وبخاصة فى القرن العشرين بعد اكتشاف ثروتها المعدنية الضخمة وبخاصة آبار البترول الغنية فقد كان من الطبيعى أن يمتد اهتمام أدبائها وفنانيها إلى البيئة العمالية الصناعية الجديدة، ومن هنا أخذ يظهر هذا النوع الجديد من القصص فى مثل الفصل الذى ترجمناه من رواية "الذهب الأسود" للكاتب "سيزار بترسكو"، وهو كاتب تقدمى مناضل صور فى روايته الصراع العنيف بين الشعب الرومانى ورأس المال الأجنبى المستغل الذى وفد إلى رومانيا للسيطرة على ذهبها الأسود أى على ينابيع بترولها الغزيرة.

ولما كانت حياة الإنسان العاطفية لابد من أن يكون لها نصيبها فى كل إنتاج أدبى فنى، وفى أية صورة اتخذها هذا الإنتاج، فقد كان من الطبيعى أن نلتقى فى فن القصص الرومانى أيضًا بالقصص ذات الطابع العاطفى الخالص فى مثل قصة "شجرة الليلا" التى تكون فصلاً من رواية "الجذوع مرة" للكاتب "زهاريا ستانكو" الذى عرف كيف يمزج فى قصته بين المأساة العاطفية الخاصة لبطلها وبطلتها وبين ويلات الحرب ومآسيها المفجعة، وفى مثل قصة "كيراكيرالينا" الرائعة للكاتب بنيات استراتى التى مزج فيها المؤلف بين صورة عاطفة الصداقة البريئة المخلصة بين فتى رومانى شريد وبائع يونانى متجول التقى به فى بلاد الشرق، وبين صورة حياة هذا الشريد الشقية المعذبة نتيجة لظلم وانحلال كبار أثرياء الإمبراطورية العثمانية وتجارتهم بالرقيق الأبيض، الذى وقعت بين براثنة "كيراكيرالينا" أخت هذا الشريد، وخرج المؤلف من المزج بين الصورتين المتقابلتين المتداخلتين بلوحة متكاملة موحدة تهز أعماق العاطفة الإنسانية الشريفة.

الأشكال الفنية

وبالرغم من أن المجموعة الفرنسية التى اخترت منها هذه الصفحات من فن القصص الرومانى تحمل اسم Nouvelles Rumaines وقد أعــدها الأستاذ الرومانى "تيودور فيانو" وقدم لها كما قدم لها أيضًا الأستاذ الفرنســى "جان بوتيير" المتخصص فى الآداب واللغة الرومانية إلا أن مختارات هــذه المجموعة لا تنطوى كلها تحت المصطلح الفنى الذى اتخذ عنوانًا لهــا، بــل تضم كما رأينا قصصًا قصيرة وأخرى متوسطــة وفصولاً مــن روايــات طويلة بل ولوحات فنية شعرية الطابع.

والواقع أن فى اللغة الفرنسية ثلاثة مصطلحات يطلق كل واحد منهــا على نوع خاص من فن القصة، فهناك لفظة Cone التى تقابل ما اصطلحنا فى العربية على تسميته بالقصص القصيرة، كما أن لفظــة Roman التــى اصطلحنا على ترجمتها إلى العربية بلفظة الرواية أو القصة الطويلة، بينمــا هناك لفظة ثالثة هى Nouvelle التى لم نستقر بعــد علــى مــرادف بهــا بالعربية، وهى تطلق فى الفرنسية على نوع من القصص المتوسطة الطــول التى يغلب عليها عادة الطابع الإخبارى، وربما كان ذلك هو السبــــب فــى تسميتها بلفظة Nouvelle التى تعنى فى أصلها اللغوى "الخبــر"، وإن كنــا نلحظ أنه إذا كان عملاق هذا الفن القصصــى الخــاص الكاتــب الفرنســى "بروسبير ميرميه" قد احتفظ له بطابعه الإخبارى حتى لتكاد القصص التــى كتبها من هذا النوع تقتصر على تصوير الأحداث دون الوصــف والتحليــل المسهبين، إلا أن هذه الخاصية لم تلتزم دائمًا مــن الكتاب الآخــرين الــذين اكتفوا فى إدخال قصصهم تحت هذا النوع بالاعتماد على كمها.

أى اعتبروا كل قصة متوسطة الطول داخلة فيه، مع أنه من الواجب فنيًا ولتمييز هذا النوع من غيره من أنواع القصص – أن يحتفظ له بطابعه الإخبارى، وعندئذ كنا نستطيع أن نترجم هذا المصطلح إلى العربية بعبارة القصة الإخبارية متخذين لها نماذج من قصص "بروسبير ميرميه" التى كتبها فى هذه الصورة مثل "كولومبا" و"ماتيو فالكونى" وغيرهما.

ومهما تكن الاختلافات الشكلية الاصطلاحية فإن هذه الصفحات من فن القصص الرومانى تكون نماذج رائعة للفن القصصى كله مهما اختلفت صوره وأبعاده، وهى تعطى فكرة واضحة متكاملة عن اتجاهات هذا الفن ومنابعه وأهدافه ومواضع اهتمامه.

أوجه شبه

والقارئ العربى – فضلاً عن المتعة الثقافية والفنية التى سيجدها عند قراءة هذه الصفحات المختارة – فإنه لن يعدم الوقوع على أوجه شبه بين حياة شعبنا العربى وكفاحه واتساع اهتماماته وبحثه عن أصالته الخاصة، وبين حياة الشعب الرومانى وكفاحه واتساع اهتماماته هو الآخر وبحثه عن أصالته الخاصة.

وإذا كنت لم أقرأ حتى اليوم لأحد أدبائنا تصويرًا لمذبحة المماليك فى القلعة مثلاً على نحو ما قرأت هنا قصة الكاتب "نيجيرتسو" عن مذبحة "الكسندرو لابونشيانو" فإننى قد وجدت مع ذلك ما يشبه هذا الفن القوى فى مثل قصة "العسكرى الأسود للدكتور "يوسف إدريس"، كما أننى ألاحظ أن فننا القصصى يمر اليوم بنفس المراحل والتطورات والاهتمامات التى مر بها الفن القصصى الرومانى عندما أخذ يعود إلى ماضيه فى القصة التاريخية منذ

"جورجى زيدان"، ثم عندما أخذ يتجه إلى حياتنا الريفية بأسلوب يجمع بين الرومانسية العاطفية والواقعية فى قصة "زينب" "لمحمد حسين هيكل" وأخيرًا اتجاه أدبائنا نحو مشكلات ومعارك الفلاحين فى مثل قصة "الأرض" "لعبد الرحمن الشرقاوى" وكفاحنا الوطنى فى "عودة الروح" "لتوفيق الحكيم"، وفى الفترة الأخيرة اهتمامنا بالآداب الشعبية وجمعها وتسجيلها ودراستها كأساس لاستيحائها فى أدبنا الجديد الذى أخذت طلائعه تظهر.

ويسرنى أن ألاحظ أيضًا أن حركة التصنيع القائمة الآن على قدم وساق فى بلادنا لابد أن تخلق عما قريب الأدب الذى يعالج حياة الطبقة العاملة وكفاحها الصناعى ومشاكلها الخاصة على نحو ما حدث فى الأدب الرومانى سواء بسواء.

وهكذا أرجو أن يفيد عملى المتواضع فى ترجمة وتقديم هذه المختارات إلى قراء العربية فائدة تجمع بين المتعة الفنية الخالصة وإبراز أوجه الشبه والالتقاء والتقارب بين كفاح الشعوب النامية وبحثها عن ذاتها.

الأدب بين الخير والشر[12]

سألتنى إحدى المجلات عن الكتب الثلاثة والأصدقاء الثلاثـــة والاســطوانات الموسيقية الثلاث التى أحب أن أصطحبها معى فى رحلة إلى القمر لا يسمح لى بأن أصطحب أكثر من ثلاثة من بين هذه المجموعات.

ولقد اخترت من بين الكتب الثلاثة أقصوصة صغيرة لكاتب سوفييتى اسمها "الإشارة" وهى من بين الأقاصيص الواسعة الانتشـــار فـــى الاتحـــاد السوفيتى لأنها مدرجة فى كتب المطالعة المقررة فى مدارس التعليم العام.

ولم يكن فى اختيارى لها أى دخل للسياسة ولا للصداقة ولا لانتشـــار تلك الأقصوصة وإنما اخترتها لأننى أحسست عندما قرأتها لأول مرة براحة نفسية كبيرة وكأنها قد أنقذتنى من حيرة عقلية راودتنى سنين طويلة.

وأما عن مصدر تلك الحيرة فيرجع إلى ما أصيب به تفكيرى من بلبلة نتيجة لما قرأته عن طبيعة الإنسان وهل هو شرير بالطبع أم خير؟ ثم هل من الأفضل أن يؤمن الكاتب أو المفكر بأن الإنسان شرير وأن مـــن واجبـــه أن يكشف عن هذا الشر الدفين فى نفس الإنسان لعله بفضل هذا الكشف أن يفهم نفسه وأن يحارب الشر الأصيل فيها أم الأفضل أن يؤمن هذا المفكر أو ذاك الأديب بأن الإنسان خير أو على الأقل قادر على الخير مستجيب له فيأخذ فى الإيحاء لهذا الإنسان بالثقة فى نفسه وبقدرته على الخير وقابليته للاســتجابة له.

---

(١٢) من كتاب معارك أدبية مرجع سابق. من ص ١٣ حتى ص ١٦.

مشكلة الخير والشر

وأنا أحس كلما زادت خبرتى بالحياة بجاذبية شديدة نحـــو المشـــكلة الأخلاقية واعتبار حلها الأساس المتين الذى يمكن أن تنهض عليــه حياتنـــا الجديدة التى نريد أن نبنيها كأفراد وكمجتمع.

والواقع أن المفكرين والفلاسفة قد قتلوا مسألة الخيـــر والشـــر فـــى الإنسان بحثًا وتضاربت فيها آراؤهم تضاربًا شديدًا يمتد من النقـــيض إلـــى النقيض كما أن الأديان نفسها لم تفصل فى هذه المشكلة بل اكتفت بأن تفسر لنا ذلك التناقض العجيب الذى نراه فى داخل الإنســـان فأجمعـــت علـــى أن الإنسان كان قد خلق خيرًا ثم ارتكب الخطيئـــة الأولى الأولى فخـــرج مـــن الجنة وتغلغل الشر فى نفسه وأصبح هذا التفسير مصدرًا لما قال به علمـــاء النفس بعد ذلك من تجاور الخير الشر داخل الإنسان بل وازدواج الشخصـــية أحيانًا وجاء بعض الأدباء والقصاصين فجسموا هـــذا الازدواج ورأوا فـــى الكثير من أفراد البشر دكتور جيكل الخير ومستر هيد الشرير وجعلوا هاتين الشخصيتين المتناقضتين تتعاقبان أحيانا على الفرد الواحد خلال اليوم الواحد بل قد يجتمعان فى هذا الفرد الواحد فى لحظة واحدة ويتصارعان فى داخله.

وأما الفلاسفة ذو المذاهب الفكرية الملتزمة فقد آمن بعضـــهم إيمانًـــا قويًا متصلاً بأن الإنسان خير وأن المجتمع والحياة فيه هما اللـــذان يفســـدان الإنسان ويجعلان منـــه كائنًا شريرًا وقد اشتهر الفيلسوف الفرنسى جان جاك روسو بهذا المذهب واستند إليـــه فى تغنيه الحار بسعادة الإنســـان البـــدائى وبالحياة الطليقة الطاهرة بين أحضان الطبيعة وذلك بينمـــا يـــرى مفكـــرون آخرون أن الإنسان يولد شريرًا وأن التربية والحيـــاة الاجتماعية هى التـــى

تهذب من هذا الشر وتكبح جماحه واشتهر من بين أصحاب هذا الرأى بنوع خاص الفيلسوف الإنجليزى المتشائم "هوبز" الذى قال عبارته المشهورة "أن الإنسان على الإنسان ذئب ضار".

المحافظة على النوع

وعندما يعود الإنسان إلى نفسه ويحاول أن يستبطن حقيقتها فى هدوء وبساطة لن يلبث أن يحس فى داخل تلك النفس بما يسميه الفلاسفة الكلاسيكيون بغريزتى حب النفس والمحافظة على النوع ومن الواضح أن غريزة حب النفس لا يمكن إلا أن تكون مصدر شر بالنسبة للغير فمن هذه الغريزة تنبع الأثرة التى نلاحظها عند الأطفال عندما تسوق الغريزة الطفل إلى أن يغار من أخيه الطفل وأن يحاول أن ينتزع منه كل ما يقع عليه بصره، وأما غريزة المحافظة على النوع فهى التى تسخر الأمهات والآباء لرعاية أولادهم والتضحية فى سبيلهم بكل غال ومرتخص وإذن فهى غريزة إيثار ونبع خير بالنسبة للغير بحكم أنها من السهل أن تمتد من الأولاد إلى غيرهم من الناس ثم بحكم أن الإيثار نفسه فيه تعزيز وترضية للذات الفردية وإشباع ملتو للغريزة الأولى العميقة وهى غريزة حب النفس.

ولكن على أى الغريزتين يمكن أو يجب أن نرتكز فى نظرتنا إلى الناس.

لقد ظللت حائرًا فى الإجابة على هذا السؤال سنين طوالاً ولم تزدنى القراءة فى كتب الفلاسفة وعلماء النفس إلا بلبلة حتى ضقت بهذه الحيرة الكاوية ولم أر سبيلاً للراحة إلا أن أحل هذه المشكلة لنفسى وأن أؤمن بالحل

الذى أرتضيه وأن أعرضـــه على غيرى من الباحثين عن الحقيقة وأدعوهم إلى الإيمان به كما آمنت.

والحل الذى أرتضيه لنفسى هو أن أولى الإنسان ثقتـــى وأن أؤمـــن بقدرته على الخير وقد دعمت هذا الحل بما اهتديت إليه من حجـــج عقليـــة لمستها فى نفسى ومن أول هذه الحجج تيقنى مـــن وجـــود نزعـــة الإيثـــار الغريزية فى نفس كل أب سليم الفطرة بـــل إننى لأحـــس بعـــد أن رزقـــت الأطفال أن أبى – أطال الله عمره – قد أدلى منذ الصغر بحقيقـــة إنســـانية كبرى عندما قال لى ذات يوم أن الأب هو الشخص الوحيد الذى يســـره أن يرى ابنه أفضل منه، وأنه فيما عدا الأب لا يمكن أن يســـتريح أى إنســـان لرؤية شخص آخر يفضله. وفضلاً عن كل ذلك فإننى أصبحت أؤمن إيمانًـــا عميقًا بأن الرجل الذى تثقف ثقافة عميقة وتربى تربية سليمة لابد أن يقهـــر بتفكيره وإرادته دوافع الشـــر فى نفسه.

ومرت الأيام وجاءت الثورة فحطمت الستار الحديـــدى الـــذى كـــان الاستعمار قد ضربه حولنا وإذا بى أتصل أنا وغيرى من المواطنين بالأدب السوفيتى ثم يتفق لى أن أشرف على ترجمة قصة "الإشارة" التـــى اخترتهـــا كأحد الكتب الثلاثة التى قررت إحدى مجلاتنا أن تسمح لى باصطحابها فـــى رحلة مزعومة إلى القمر وقد وجدت فى هذه الأقصوصة كما سبق أن قلـــت راحة نفسية كبيرة لأنها أيدت تأييدًا مجسمًا رائعًا الحل الذى أرتضيه لنفســـى ولغيرى فى مشكلة الخير والشر فى الإنسان.

راية الخطر

وأوجز هذه الأقصوصة فى بضعة أسطر فأقول أنها تحكى أنه قد كان فى إحدى بقاع الاتحاد السوفيتى النائية عاملان يقومان معًا على حراسة خط السكة الحديد وأن أحدد ا رزق بعدد كبير من الأطفال فأحس بضنك شديد ورأى أجره لا يقوم بأوده وأود أطفاله وراح يشكو من ضآلة هذا الأجر لرؤسائه المباشرين ولكن دون جدوى فقرر أن يرحل إلى الإدارة المركزية للسكك الحديدية ليشكو إلى رؤسائها ولكنه لم ينل منهم أيضًا طائلاً فعاد محنقًا ثائرًا وقد غلب الشر على نفسه ولم يكد يعود إلى مقر عمله حتى ارتكب جريمة عاتية بأن قطع خط السكة الحديد فى غفلة من زميله ثم غادر نقطة حراسته هاربًا ليكمن فى مكان قريب يتأمل منه الكارثة الكبرى التى ستحدث لأول قطار ولكن زميله فطن إلى الخط المقطوع وأن تكن هذه الفطنة قد حدثت فى آخر لحظة.

ولم يدر هذا الزميل ماذا يفعل لتجنب الكارثة حتى هدته حماسته الخيرة إلى أن يمزق قميصه ليأخذ منه قطعة يثبتها على طرف عصا صنعها من غصن شجرة، وقطع شريان أحد ساعديه لكى يتدفق منه الدم ويلون هذا الدم خرقة القميص حتى تصبح راية للخطر، ثم أخذ يلوح للقطار القادم بهذه الراية الحمراء فى حماسة بالغة ولكن شدة النزيف المستمر لم تلبث أن أصابت الرجل بالإعياء الشديد حتى خر على ركبتيه متداعيًا ولاحظ زميله من مكمنه كل ما حدث وعندما رأى زميله، يخر على الأرض إعياء نفذت عدوى الخير إلى نفسه وهزمت فيها نزعة الشر وإذا به يخرج مسرعًا من مكمنه ويعود إلى مكان زميله ليلتقط من ساعده المتداعى راية الخطر ويأخذ

فى التلويح بها للقطار بحماسة بالغة، حتى ينجح فى إيقافـه وتجنـب تلـك الكارثة المروعة التى كان سيروح ضحية لها مئات مـن الأبريـاء ركـاب القطار.

دور النقاهة

ومن وقائع هذه القصة يتضح إلى أى مدى يـؤمن كاتبهـا بخيريـة الإنسان وقدرة هذه الخيرية على أن تهزم نوازع الشر العارضة فروح الخير لم تلبث فى الأقصوصة أن عدت الزميل الثائر الذى غلبتـه نزعـة الشـر العارضة وإذا به يعود إلى طبيعته الخيرة ويسارع إلى إتمام عملية الإنقـاذ التى ابتداها زميله وضحى فى سبيلها بدمه.

هذه هى الأقصوصة التى ارتاحت إليها نفسى حتى حرصت على أن أصطحبها معى إلى القمر وهى أقصوصة تنم عن ثقة لا حد لها فى الإنسان وبتأصيل نزعة الخير فى نفسه وبذلك تؤيد الحل الذى أرتضيه لمشكلة الخير والشر فى الإنسان وهو الحل الذى كم أتمنى أن يكون صادقًا ومطابقًا لحقيقة الإنسان بل كم أن شديد الإيمان بجدواه وبأهمية الدعوة إلى تأصيله فى نفوس أدبائنا ومفكرينا حتى يحملوا شعبنا على الإيمان به والاطمئنان إليه وبـذلك يسرع شعبنا إلى الخروج سليمًا معافًا من دور النقاهة التى قلت فـى بضـع مقالات سابقة أنه يمر بها الآن بعد أن انتابته فى الماضى الطويل عدة مظالم وآفات أشاعت فى نفوس أفراده خبايا الآفات النفسية التـى أرجـو أن يـتم تبـددها عمًا قريب وعندئذ سوف تستقيم بنا الحياة الخاصة والعامة ونـنجح فى كل تلك المشروعات الكبيرة الخيرة التى تخطط لها الآن ثورتنا الخيرة.

الفصل السادس

قصاصون نقادًا

يحيى حقى ناقدًا

إبراهيم عبد القادر المازنى ناقدًا

يحيى حقى ناقداً[1]

لقد كنت أعرف يحيى حقى ككاتب قصة، وكنت أتوهم أننى أعرفه كإنسان، كما كنت أقرأ له أحياناً بعض مقالات فى النقد وبخاصة نقد القصص، كما اشترك معى أحياناً فى بعض الندوات النقدية، ولكننى أخذت أكتشف مدى جهلى بهذا الكاتب كناقد وكإنسان عندما أخذت أقرأ فى عناية وتأمل وتحليل كتابه الأخير "خطوات فى النقد" الذى جمع فيه نخبة كبيرة مختارة من مقالاته النقدية ودراساته الأدبية التى كان قد نشرها فى الصحف والمجلات أو ألقاها فى محاضرات عامة منذ سنة ١٩٢٧ حتى يومنا هذا، وإذا بى أكتشف يحيى حقى من جديد وترتسم له فى نفسى صورة جديدة كل الجدة.

ولم يعد يحيى حقى فى حسى وخيالى ذلك الرجل الهادئ الوديع، البالغ الرقة، الظاهر التواضع، بل تكشف لى عن رجل يجمع إلى كل هذه الجوانب عنفاً دفيناً فى الطبع يغلفه بغلالة من الحرير، وقوة فى الانفعال يكسوها بثوب دبلوماسى رقيق، ومهارة فريدة فى فن وخز الإبر على نحو يكاد يخفى على غير ذوى الحساسية المرهفة والفطنة البارعة لأساليب التعبير. وهو إذا كان قد تحول منذ مقالته الأولى فى هذا الكتاب عن مجموعة قصص "سخرية الناى" للمرحوم محمود طاهر لاشين حتى آخر مقالة فيه عن قصة "المستحيل" لمصطفى محمود – إلى ما يظنه هو نفسه اعتدالا فى اللهجة حين تقدم به العمر فإنه قد ظل مع ذلك يحيى حقى بمعدنه المفطور وطابعه

---

(١) من كتاب النقد والنقاد المعاصرون. دار نهضة مصر. من ص ١٧٣ إلى ص ١٩١، القاهرة ٢٠٠٤.

المتميز وشخصيته المتصلة، وما كان له أن يتحول عن ذلك وهو الذى يصارحنا فى مقدمة كتابه أنه لم يخرج عن دائرة النقد التأثرى أى النقد القائم على الحساسية الجمالية فى اللغة قبل كل شىء، بحيث لا ينبغى أن ننسى قط أنه رجل دبلوماسى عريق عندما يقول فى نفس المقدمة "قد ألوم نفسى أو أستسخفها أن بدر منى من قُبل كلام الآن، أود ألا يكون قد خطه قلمى بجهل واندفاع وخطل رأى. إننى نادم الآن ومستغفر لربى على اشتطاطى فى القسوة على بعض من تناولتهم بالنقد وعلى أسلوب وخز الإبر الذى دلس نفسه على بأنه دعابة مقبولة لا سخرية مرذولة.

"وماذا كنت أفعل وأنا وريث دواوين شعر نصفها "قال يمدح" ونصفها "قال يهجو".. وأننى نشأت ومعارك النقد لا تترفع عن حدة اللفظ والتجريح، ولكنى مع ذلك ألحظ بشىء من الرضا اعتدال اللهجة حين تقدم العمر، لذلك ألتمس أن يصفح عنى كل من غضب منى، وله الحق، وتأكيدًا للتوبة نشرت فى الكتاب ردود بعض من لحقهم بسببى وعلى غير إرادة منى انقباض وتعكير المزاج".

يحيى حقى ناقدا

يختتم يحيى حقى مقدمة كتابه بأسلوبه الدبلوماسى المعهود قائلاً : "لا أنكر أننى لم أخرج عن دائرة النقد التأثرى، فليس فى كلامى ذكر للمذاهب، ولعل السبب أننى لم ألتحق بكلية آداب فى إحدى الجامعات.. لم أدرس النقد دراسة منهجية تاريخية ولا يسعدنى شيء مثل أن يفسح هذا الكتاب مجال القول فى قيمة هذا النوع من النقد الذى أتقدم به للقراء، وهل أدى رسالة نافعة، وهل نجح أو أخفق فى اقتراب ولو من بعيد إلى إنشاء مذهب فى النقد، وإذا كان قد أخفق فما هى الأسباب".

والشيء المؤكد هو أن يحيى حقى لم يخفق فى إنشاء مذهب فى النقد وإن يكن هذا المذهب ليس تأثريًا جماليًا خالصًا، فالتأثرية فى النقد تجمع بين التفسير والتقييم حتى لنرى عددًا من كبار النقاد التأثريين العالميين يكتبون نقدهم بعناوين تنم عن منهج التأثر والاستيحاء والتنمية والإضافة إلى الأعمال المنقودة على نحو ما سمى جيل لومتر سلسلة كتبه فى النقد المسرحى بعنوان "انطباعات مسرحية" وعلى نحو ما سمى إميل فاجيه سلسلة كتبه باسم "مع موليير" أو "مع فولتير"، وليس فى نقد الأستاذ يحيى حقى شيء من ذلك، وإنما هو نقد تقييمى فى جوهره وإن كانت أسس التقييم لا تنهض على الحاسة الجمالية وحدها بل ويجمع إليها فطنة مرهفة لوظيفة اللغة بعناصرها المختلفة فى الأدب، وحاسة قوية بوظائف الأدب الإنسانية العامة والقومية المحلية. وإذا كان يحيى حقى قد برز له اتجاه أصيل خاص فى النقد، فهو بلا ريب الاتجاه نحو دراسة أساليب التعبير، وضرورة الاهتمام بها فى الدرجة الأولى. وجماع الرأى عنده أن الأدب لا يمكن أن يجود ويتفوق إلا إذا جاد

أسلوبه وتفوقت كل عبارة من عباراته. وعنده أن العمل الأدبى عملية خلق وابتكار مستمرين، والخلق والابتكار لا يكملان إلا إذا اجتمعا فى المضمون والتعبير معًا. ولقد حلل يحيى حقى هذه الحقيقة الكبرى فى محاضرة عميقة ألقاها بجامعة دمشق فى ٢٥ مايو سنة ١٩٥٩ ونشرها فى هذا الكتاب، واستعرض فيها ما يصيب أدبنا العربى المعاصر من ميوعة وسطحية بسبب عدم سيطرة كتابنا على الألفاظ، وتردد الكليشهات المنمقة فى تعبيرهم، ثم يقول: "والخلاصة أنه بالرغم من أننا نصرف كل حياتنا فى صراع دائم مع الدلالات ويندر أن يسيطر إنسان على دلالات كل ألفاظ اللغة بل يكاد يكون هذا مستحيلاً – أنادى بضرورة السيطرة على الألفاظ وتحديدها. وعن طريق هذا التحديد وهذه الحتمية والعوامل الأخرى التى ذكرتها نصل إلى العمق. إن تحديد اللفظ هو بذاته تحديد لطرائق التفكير فإن الإنسان يفكر بواسطة الألفاظ، وكلما تحدد الفكر بفضل تحديد اللفظ تحدد اللفظ بفضل تحديد الفكر". وهو لا يدعو إلى هذا المنهج فى الكتابة بالفصحى وحدها بل وفى الكتابة بالعامية أيضًا، إذ المنهج واحد، وهو يكره السطحية والابتذال والميوعة فى العامية كما يكرهها فى الفصحى لأنها نقائض فكرية لا لغوية فحسب.

ويحيى حقى ممن يؤمنون بأن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه، ولذلك يطالب كل كاتب أن يكون له أسلوبه الخاص ولغته الخاصة وطرائق تعبيره الأصيلة المبتكرة غير المكرورة ولا المعادة، فتراه يصف أسلوب الأستاذ عزيز أباظة الشعرى فى مسرحيته "العباسة" بقوله: "شعر المسرحية فى مجموعة خال من اللمحات العبقرية ويسير فى طريق طالما عبدته أقدام

الشعراء السابقين. ويخيل إلينا ونحن نستمع إلى سيل الحكم والأمثال وهـــي بضاعة رخيصة جدًا – أن المؤلف الكريم كتب المسرحية وعينه إلى النظارة يستجلب تصفيقهم"، كما يصف أسلوب سعيد العريان وصفًا لا أعرف له مثيلاً في العنف فيقول في معرض نقده لقصة "بنت قسطنطين": "ولا أدرى لمـــاذا تذكرني ألفاظ العريان بصفى يتيمات الملاجىء أمام جنائز غيـــر المســـلمين مؤتزرات بغلالات بيض قد مضى على آخر غسل لها زمن غير قليـــل" وإن يكن هذا الحكم البالغ القسوة لا يمنع ناقدنا الداهية من أن يقـــول بســـخريته الدبلوماسية المعهودة عن قصة الأستاذ العريان "والظاهر أن الأستاذ العريان يتهيأ للقيام بدور يشبه ما قام به من قبل جورجي زيـــدان في رواية التاريخ العربي، ونحن نتمنى له النجاح ونحثه على المواظبة، فهو نعـــم المدافع عن تراثنا وأمجادنا، وإني أكبر من الفائدة التي يجنيها طلبة المدارس من قـــراءة قصصه فإنها جديرة أن تهذب نفوسهم وتقوم ألسنتهم"، ويحق لمثلي أن يسأل ناقدنا الكبير كيف تستطيع الألفاظ التي تشـــبه صـــفى يتيمـــات الملاجـــىء مؤتزرات بغلالات بيض قد مضى على آخر غسل لها زمن غير قليل – أن تهذب النفوس وأن تقوم الألسنة!

ويا ليتني أستطيع أن أستخلص في إيجاز جميع الأصول العامة التـــي أوردها يحيى حقي في مقالاته تلك عن علم الأسلوب، فيحيى حقي قد وضع في كتابه هذا الأسس العامة لعلم جديد يجب أن نعنى به كل العناية وهو علم الأسلوب على أساس من حساسية جمالية ولغوية وعقليـــة بالغـــة الرهافـــة. وأحسب أنني قد ساهمت بدوري في إرسال أصول هذا العلم الضروري الذي يبز في أهميته علوم بلاغتنا التقليدية في المقالات والأبحاث التي نشرتها في

كتابى "فى الميزان الجديد" وإن كنت قد قصرت هذا المنهج الجمالى التأثرى فى النقد على الشعر، حيث فضلت عندئذ الشعر المهموس على الشعر الخطابى. وكم أسعد أن رأيت يحيى حقى يمد هذا المنهج إلى القصة أيضًا فيقول فى نقده فى مجموعة قصص "سخرية الناى" للمرحوم محمود طاهر لاشين: "يميل الأستاذ طاهر إلى الأسلوب الخطابى، وهو يجب أن يقلع عنه لأن هذا الأسلوب لا يصلح لكتابة القصص، فالقصة ليست خطبة بل هى حكاية يسردها لك المؤلف فى أذنك همسًا، وهل وجدت هامسًا يخطب؟ فانظر إلى الأمثلة الآتية لترى كيف كان يمكن تأدية المعنى ذاته بتغيير بسيط: قال فى ص ٥ (هنالك عند مدرسة الصنائع) فلو قال توًا (عند مدرسة الصنائع) لكان هذا جميلاً . وفى الصفحة ذاتها (ومن أين لا أين لهذا السيد ذى اللبدة السوداء) ولو قال (فمن أين لهذا السيد ذى اللبدة السوداء) لانتهى معناه بدون وجود كلمات لا ضرورة لها".

وليحيى حقى ملاحظات بالغة الرهافة والصدق فى علم الأسلوب وإن تكن فى حاجة إلى من يخلصها من ثوبها الدبلوماسى الكثيف لتدرك على حقيقتها الصريحة، فهو مثلاً يحب الأناقة، ويدعو فى أكثر من موضع إلى بعث الكثير من ألفاظ لغتنا التى ماتت مع شدة حاجتنا إليها، ولكنه يرسم لكل ذلك حدودًا بالغة الدقة عندما يقول فى تعليقه على أسلوب مسرحية شهريار الشعرية للأستاذ عزيز أباظة:

"إن المؤلف قد تعمد إقصاء الألفاظ المألوفة كلما وجد بديلاً عنها ألفاظًا لا تزال كاللآلىء مكنونة فى أصدافها. لم تخل صفحة واحدة من شرح لأكثر من لفظين أو ثلاثة كأنما أصبح بين يدينا قاموس جديد هو قاموس

عزيز أباظة فهو يكتب أيهات ونث بدلاً من هيهات وبث، ومن فعل فعله لا يسعده شيء أكثر من أن تشيع بين الناس بعض ألفاظه الجديدة، وأرشح في مقدمتها هسهسات بدلاً من شائعات، ولكن – وأف من لكن هذه – يخشى من الغلو في الأناقة أن يصل إلى حد قتل الروح لأنها تختنق في الأجواء العليا. الأسلوب كائن حر، أهم مقوماته دفئه وجريان الدم فيه. والأناقة لا تنبعث من قلب ملتهب بل من دماغ بارد، ولن تجد أصحاء يتأنقون في كل مأكلهم".

تحفظات

قلت إنني حاولت أن أرسى أنا الآخر بعض الأصول العامة لعلم الأسلوب ومنهج النقد الجمالي في اللغة، وإن كنت قد قصرت دراساتي التطبيقية على الشعر باعتباره أقرب فنون الأدب إلى المنهج الجمالي، ثم فرحت إذ رأيت الأستاذ يحيى حقي يمد هذا العلم إلى فن القصة أيضًا، ولكنني مع ذلك لا أستطيع بعد أن تطور منهجي في النقد من المنهج الجمالي إلى المنهج الموضوعي بل والمنهج الأيديولوجي أيضًا – أن أقر الأستاذ يحيى حقي على قصر منهجه النقدي على علم الأسلوب، وبخاصة في فنون الأدب الموضوعية كالقصة والمسرحية اللتين هدتني خبرتي إلى ضرورة الاهتمام في نقدهما بمصادر التجارب البشرية وأهدافها وأصول بنائها الفني العام، حتى لا يقتصر النقد على الجزئيات مغفلاً الكليات والأهداف والوظائف والأصول الفنية العامة في البناء والتصوير والتحليل والتشخيص، ولذلك لا تراني أقر الأستاذ يحيى حقي على رأيه عندما يخاطب المرحوم محمود طاهر لاشين قائلاً : "ولكن يسمح لي المؤلف أن أرجوه أن يهتم

بجمله قبل أن يهتم بالصفحات، وذلك لأن معنى هذا القول الاهتمام بالجزء دون الكل وقصره على الأسلوب التفصيلي دون نظر إلى العمل الأدبي ككل في بنائه الفني، وفي هدفه أو ثمرته الشاملة".

ومن الغريب أننا نرى يحيى حقي نفسه تسوقه حساسيته العقلية أحيانًا إلى ما يشبه النقد الأديولوجي، حيث تراه مثلاً يأخذ على توفيق الحكيم نزعته الصوفية في أهل الكهف قائلاً :

"هل لنزعات التصوف محل في مصر؟ ... إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس والتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المردوم في الطين. قد يكون التصوف مفهومًا في إنجلترا وبلجيكا وفرنسا، فمن ورائه جيوش وأساطيل تحمي الكرامة، ولكنه غير مفهوم في مصر وهي على ما هي من الضعف. فقصة أهل الكهف خطرة على شبابنا لأنها تزيح أبصارهم عن هذه الحقائق، فليس كل القراء في ثقافة المؤلف، والنظرة السطحية للتصوف إما شجعت التكاسل والخمول والهروب من المسئولية، وإما خلفت أنانية فظيعة تقطع صلتها بمن حولها، على حين أنه لا خلاص لمصر إلا على يد مجهود مشترك يبذل فيه كل شخص أقصى ما لديه دون نظرة إلى منفعته المباشرة – لذلك فإن خلاصة رأينا في أهل الكهف أنها بالنسبة لتوفيق الحكيم نجاح كبير يهنأ عليه، وهي بالنسبة لمصر مؤلف مشكوك في فائدته. والذي يطمئننا أنها بطبيعة تأليفها وارتفاع ثمنها لن تتناولها إلا أيد قليلة وكفى الله المؤمنين القتال" وإذا ذكرنا أن يحيى حقي قد كتب هذا المقال عن "توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء" في مجلة (الحديث) الحلبية، سنة ١٩٣٤ وهو يعمل في

السلـك السياسى فى إسطنبول، استطعنا أن نتبين إلى أى حد يعتبر يحيـى حقى الجمالى المنهج رائدًا من رواد النقد الأيدولوجى الذى اندفع إليه شـباب النقاد بعد ثورتنا الأخيرة، وما أحسب التصوف الذى يأخذه يحيى حقى علـى توفيق الحكيم فى (أهل الكهف) إلا مرادفًا لما يسميه نقادنا الجـدد بالسـلبية والهروب.

ولكننى مع ذلك أعود فأقول إن يحيى حقى قد قصر نقده عامدًا متعمدًا على علم الأسلوب الجمالى فى اللغة، ولن يشفع له فى ذلك ادعاؤه أنـه لـم يدرس فى كلية آداب أو لم يتتبع تاريخ المذاهب فى الأدب والنقد، فقراءاتـه فى كل ذلك تفوق بكثير قراءات كثير من دكاترة الجامعات، ولكـن الطبـع غلاب، وربما كان فى أناقة يحيى حقى كإنسان وكاتب التفسـير الصـحيح لقصر اهتمامه على النواحى الجمالية، وهو اتجاه رأيته يسلمه إلـى بعـض الأخطاء، أو إلى إغفال عدد من الحقائق الفنية والإنسانية الهامـة. فولوعـه بتفاصيل التعبيرات الشعرية الجميلة عند شوقى مثلاً نراه يصرفه عن النظر فى النواحى الدرامية، عند نقده لمسرحية "مصرع كليوباترا" سنة ١٩٣٠، بل نراه يوقعه فى خطأ لا شك فيه عندما يزعم أن شوقى قد حقـق فـى هـذه المسرحية هدفه فى الإشادة بالقومية المصرية فيقول: "ولست أعرف غير هذه القصة كتابًا أو قصيدًا أو نشيدًا وطنيًا يسمو بالقومية المصرية ويزيل الشكوك التى تساور النفوس الضعيفة نحوها فتبعثها من جديد نفوسًا مصـرية تـدين بحب مصر" فهذا رأى لا يمكن أن يستقر عليه ناقد نظر إلى المسرحية ككل وحلل فى نفسه الأثر العام الذى أحدثته فيه وهو أثر لا يوحى لنا من قريـب أو بعيد بأنه قد نجح فى أن يحملنا على العطف والتعـاطف مـع كليوبـاترا

كملكة مصرية. وأكبر الظن أنه لو عمد يحيى حقى إلى تحليل شخصية كليوباترا فى هذه المسرحية بدلاً من أن يقف عند شخصيات ثانوية كشخصية المضحك أنشو والكاهن أنوبيس لانتهى إلى نفس الرأى الذى نقول به، ولكن ما حيلتنا مع يحيى حقى الذواقة الذى يحرص على التوقف عند الجزئيات "ومصمصتها" بدلاً من الإحاطة بالكليات والأصول العامة، حيث يقول هو نفسه فى نفس المقال: "قدمت لك أن الحاشية تروقنى قبل الصلب ولذلك – وهو رأى شخصى لك أن توافق عليه أو لا توافق عليه – لا أضع قصة بالقرب من قلبى إلا إذا تمتعت منها بقليل من التلكؤ فى مواضع خارجية بعيدة عن المجرى المقصود بعدًا ظاهرًا، ولو أنها فى الواقع تكون تفاعلاً مستمرًا بين المؤلف وموضوعه، قد تكشف فى كل مرة عن ناحية من نواحى مزاجه وتفكيره. فأنا لا أقف عند منلوجات كليوباترا ولا مداعبات أنشو ولا غناء إياس بل ولا تهمنى الحبكة المسرحية ومقدار نجاحها".

أصالة يحيى حقى

وعلى أية حال فأنا لا أستطيع أن أزعم أن يحيى حقى ناقد موضوعى أو أيديولوجى أو ناقد تطور من المنهج الجمالى إلى غيره، ولكننى أؤكد مع ذلك أنه فى كتابه هذا قد وضع كثيرًا من الأصول العامة لعلم أقره على خطورته وجدواه، وهو علم الأسلوب، أتمنى لو استطاع واضعو كتب البلاغة والأسلوب لطلبتنا فى مراحل التعليم العام استخلاص هذه المبادىء من كتابه وشرحها وتفسيرها وضرب الأمثلة لها. وهم لو فعلوا لأحدثوا أكبر ثورة فى عقليتنا العامة وفى نهضتنا الثقافية والأدبية والفكرية المرجوة. والداهية يحيى

حتى يملك بعد ذلك من حساسية القلب والعقل ما يفضل فى نظرى كل ثقافة مكتسبة بل ويفضل ليسانس الآداب نفسه! وذلك لأن هذه الحساسية موهبة وما أندر المواهب.

إبراهيم عبد القادر المازنى ناقداً[٢]

كان المازنى – مع العقاد وشكرى – رائدًا للتجديد الأدبى عامة والشعرى بخاصة فى النصف الأول من هذا القرن. ومع ذلك فما أبعد البون بين مزاج كل من هؤلاء الثلاثة واتجاهه، فإذا كان العقاد مفكرًا عنيدًا يعرف ما يريد ويثبت عنده فى الغالب الأعم، وكان شكرى منطويًا يستبطن ذاته ولا يمل الغوص فى أعماقها، فإن المازنى يعتبر بلا ريب فنان هذا الثالوث، إذ كان أعنف الثلاثة انفعالاً وإسرافًا وتقلبًا بين عواطفه المهتاجة فى صدر حياته وقبل أن يستوى على فلسفة ساخرة فى الحياة، حتى ليصح القول بأن حياة المازنى تنقسم قسمين لا تبدو عند النظرة السطحية أية علاقة بينهما، وكان المازنى نفسه شديد الإحساس بهذا الانقلاب الذى تم فى حياته حتى لنراه يؤكده فى شعره حيث يقول فى إحدى قصائده:

إنى أرانى قد حلت وانتسجت

مع الصبا سورة من السور

وصرت غيرى فليس يعرفنى

إذا رآنى صباى ذو الطرر

ولو بدا لى لبت أنكره

---

(٢) من كتاب النقد والنقاد المعاصرون. دار نهضة مصر. من ص ١٢٨ حتى ص ١٥٦ القاهرة ٢٠٠٤.

كأننـي لـم أكنــه فــي عمـــرى

كأننا اثنــان ليــس يجمعنـــــا

فى العيش إلا تشبث الذكــــر

مات الفتى المازنــى ثـم أتـــى

من مـازن غيـره علـى الأثــر

وإذن فقد كان هناك مازنى قديم نجده فى شعره وفى معاركه النقديــة بنوع خاص ثم مازنى حديث حيث نجده فى قصصه ومجموعات مقالاته وهو المازنى الثائر الساخر، وإن لم يكن من الصحيح أن المازنى القديم قد مــات عن آخره ولم يخلف شيئًا من المازنى الحديث فكثيرًا ما يحتل المازنى القديم الحديث ويأخذ الاثنان فى العراك والتنابذ كما يحــدث أن يجلــس المــازنى الحديث وأمامه شبح المازنى القديم أو شخصية ثم يتحاور الاثنان، وإن كان الجديد هو الذى يقود الحوار ويسلخ القديم بألسنة حــداد. وأكبــر الظــن أن المعارضة التى نقرأها بين إبراهيم الكاتب وإبراهيم المازنى فى مقدمة تلــك القصة (قصة إبراهيم الكاتب) إنما هى معارضة بين المازنى الجديد والمازنى القديم أو شبحه الذى لم يمت عن آخره كما قلنا.

على ضوء هذه الحقيقة الكبيرة نستطيع أن نفسر، بل أن نبــرر مــا فــى آراء وأحكام المازنى النقدية من تناقض بل استنكار. فالمازنى الجديــد كثيرًا ما تنكر للمازنى القديم وأنكره، وود إن لم يكنه، ولو جاريناه فى هــذه الرغبة لوقفنا من دراستنا له كناقد عند هذا الحد، ولكننا نأبى أن نســلم بمــا

أراد. فقد كان المازنى أرهف حسًا وأوسع ثقافة من أن نهمل ما يريد أن نهمله من نقد، أى من النقد الذى كتبه المازنى القديم قبل أن يحاول نسخه المازنى الجديد.

الشعر - غايته ووسائله:

يقول العقاد والمازنى فى خاتمة المقدمة التى كتباها للجزء الأول من الديوان: "وقد مضى التاريخ بسرعة لا تتبدل وقضى أن تحطم كل عقيدة أصنامًا عبدت قبلها، وربما كان نقد ما ليس صحيحًا أوجب وأيسر من أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادىء الحديثة، ووقفنا الأجزاء الأولى على هذا الغرض وسنردفها بنماذج من الأدب الراجح من كل لغة، وقواعد تكون كالمسبار وكالميزان لأقدارها".

ولكن لسوء الحظ لم يتم الكاتبان الأجزاء العشرة التى كانت مقدرة للديوان، ولم يظهر منه غير الجزئين الأول والثانى اللذين حاولا فيهما تحطيم شوقى والمنفلوطى ثم زميلهما عبد الرحمن شكرى، ولكننا لحسن الحظ نستطيع إلى حد ما أن نستجلى رأيهما فى الأدب والشعر الصحيحين من بعض كتاباتهما الأخرى. ومن بين هذه الكتابات كتيب نشره المازنى فى سنة ١٩١٥ باسم "الشعر – غاياته ووسائله" على ورق جرائد فى أربع وأربعين صفحة من القطع الكبيرة، وفيه يبسط نظرية فى الشعر تجمع بين رومانسية المضمون ورمزية التعبير، وهى النظرية التى نادت بها جماعة التجديد كلها فى خطوطها العريضة، إذا أردنا أن نلخصها فى اصطلاحات مذهبية، فهو يؤكد أن الشعر ليس تصويريًا، وأن مجاله هو العواطف، وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لزامًا على الشاعر أن يلجأ إلى الرمز والإيحاء عن طريق

الصور الشعرية أو الأنغام الموسيقية. هى نظرية سبق أن فصلنا القول فيها عند حديثنا عن زميليه "شكرى والعقاد" فى هذه السلسلة، وإن يكن له فضل محاولة بلورة هذه النظرية منذ وقت مبكر فى بحث مطرد متماسك، ويا حبذا لو أعيد طبع هذا الكتاب كوثيقة قيمة فى تاريخ نقدنا المعاصر.

وعصارة هذا الكتاب هى أن الهدف الأول والأسمى فى التجديد الذى كانت تدعو إليه تلك المدرسة هو: الصدق فى الإحساس والصدق فى التعبير حتى ليعرف المازنى نفسه الشعر بقوله: "إنه خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجًا ويصيب متنفسًا".

ومعنى ذلك أن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إرادى وفى موضوع يختاره من التاريخ أو من حياة الناس المعاصرين، له وإنما يقوله عندما تجيش الخواطر فى صدره وتتلمس لها مخرجًا فتنطلق من نفسه شعرًا غنائيًا شخصيًا. وبذلك تنحصر وظيفة الشعر فى التنفيس الشخصى عن قائله. ومن البديهى أن هذه النظرة تضيق عن أن تتسع لألوان أخرى من الشعر الوطنى والدرامى والموضوعى الذى يمكن أن يعبر عن آمال الآخرين وآلامهم بل قضايا الشعوب، وتفسير هذا القصور تستطيع أن تجده فيما أوضحناه فى مقالاتنا السابقة من أن دعوة التجديد التى ظهرت فى أوائل هذا القرن قد ظلت محصورة فى نطاق شعرنا التقليدى الذى يعتبر شعرًا غنائيًا، وأن اتجاه هذا التجديد كان نحو الوجدان الفردى فى وقت شعر فيه أولئك الشبان بالحاجة الماسة إلى التعبير عن ذاتهم والتنفيس عما كربتهم به الحياة.

المازنى وحافظ إبراهيم:

وإلى السنة نفسها أى سنة ١٩١٥ يرجع كتيب آخر نشره المازنى بعنوان "شعر حافظ"، وقد ضمنه مقالات عدة فى نقده، نشر بعضها فى مجلة "عكاظ"، ويؤكد المعاصرون أن هذا الكتيب قد أثار حافظًا ثورة كبيرة دفعته إلى أن يكيد للمازنى بأن يستخدم نفوذه عند حشمت باشا ناظر المعارف عندئذ لكى ينكل بالمازنى فينقله من المدرسة الثانوية التى كان يعمل بها إلى مدرسة دار العلوم ليعلم مبادىء اللغة الإنجليزية للمبتدئين مما دفع المازنى إلى أن يستقيل من وظيفته الحكومية ليعمل فى الصحافة بعد ذلك طوال حياته.

وفى خاتمة كتاب "حصاد الهشيم" الصادر فى سنة ١٩٢٤ متضمنًا مجموعة كبيرة من مقالات ودراسات المازنى الرائعة نراه يتنكر لهذا الكتيب ويود إن لم يكتبه فيما عدا مقدمته التى نقلها فى "حصاد الهشيم". وقد فسر المازنى هذا التصرف فى الخاتمة المشار إليها بقوله:

"ويرى القارىء فى كتابى هذا مقالاً كان فى الأصل مقدمة لكتاب جمعت فيه ما نقدت به شعر حافظ منذ أكثر من عشر سنين وللقارىء الحق فى أن يستغرب أن أنقل مقدمة كتاب مطبوع وأن أدسها هنا. لهذا السبب لا أرى بأسًا من إيضاحه: جمعت فيما مضى نقدى لشعر حافظ وطبعته ونشرته وبعت منه عددًا ليس بالقليل ثم أخذ الشراة يبطئون علىَّ فضقت ذرعا بما بقى من نسخة فحملتها إلى بقال رومى اشتراها منى بالأقة! وعزيت نفسى عن ذلك بقولى لنفسى إن جبن ابن الرومى وزيتونة أحق بهذا النقد"، ثم يروى كيف أن صديقًا جاءه وهو مريض ينبهه إلى أن كاتبًا قد سطا على نقده

لحافظ، وأنه قد أجاد لهذا السارق أن يسرق الكتيب كله مرادفًا قولـــه "إنـــى لأستحى يا صديقى أن أنبه إلى سطو صاحبنا المتلصص على نقدى مخافة أن يتنبه الناس إلى ما أرجو مخلصًا أن يكونوا قد نسوه، من أنى أنا كاتب ذلـــك الهراء القديم. ومن أجل هذا أهب لصنا ما عدا عليه وبزنى إياه. وما أســـهل أن يهب المرء غير شيء!! فضحك صاحبى وانصرف !! وخطر لى بعد أن وهبت النقد لسارقه أن أستنقذ المقدمة.

فهل صحيح أن هذا كله هراء كما زعم المـــازنى أم هـــى عواطفـــه الجائشة المتقلبة التى خيلت إليه ذلك؟ أم أن المازنى الجديد قد أراد هنا أيضًا أن يتنكر للمازنى القديم؟

وبالرجوع إلى مقدمة هذا الكتيب الذى يقع فى ستين صفحة من القطع الكبير نجد أن المازنى يبرر نقده العنيف لحافظ تبريرًا معقولاً فيقول: "كتبنا هذا النقد منذ عام ونشرناه تباعًا فى "عكاظ"، ولم يكن الباعث عليه كما حسب بعضهم ضغينة نحملها للرجل أو عداوة بيننا وبينه، وكيف يكون شيء مـــن ذلك ولا علم لنا به ولا صداقة، ولا نحن نرتزق مـــن الكتابـــة والشـــعر أو نزاحمه على الشهرة، لأن ما بيننا من تباين المذاهب واختلاف المنزع لا يدع مجالاً لذلك، ولكننى لسوء الحظ أجد من يمثلون المذهب الجديد الذى يـــدعو إلى الإقلاع عن التقليد والتنكب عن احتذاء الأولين فيما طال عليه القدم، ولم يعد يصلح لنا أو نصلح له أقول لسوء الحظ بأنه لو كان الناس كلهم يـــرون رأينا فى ضرورة ذلك وفى وجوب الرجوع عن خطر التقليد لربحنـــا مـــن الوقت ما نخسره اليوم فى الدعوة إلى مذهبنا ومحاولة رد جمهور الناس عن

عادة إذا مضوا عليها أفقدتهم فضيلة الصدق ومزية النظر وهما عماد الأدب وقوام الشعر والكتابة".

ولكن المازني كان لديه أكثر من سبب لكي يتنكر لهذا الكتيب، وأولها أن يستهل بموازنة بين شكري وحافظ يوم كانت العلاقة لا تزال طيبة بينه وبين شكري، ولكن هذه العلاقة لم تلبث أن فسدت فسادًا عنيفًا جعل المازني يطهر جماعة التجديد من شكري الذي يسميه كما سنرى "صنم الألاعيب" في الجزأين اللذين ظهرا من الديوان ويبلغ في هجومه على شكري حد اتهامه بالجنون وهذيان الحواس فضلاً عن هبوط الملكة الشعرية وبذلك ناقض نفسه بنفسه، وها هو مطلع تلك الموازنة وبيان أساساها العام كما صاغه المازني في أولى مقالاته في هذا الكتيب:

"لا نجد أبلغ في إظهار فضل شكري والدلالة عليه وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن، ومن الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكري وآخر ممن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك إبراهيم، فإن الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضًا في المذهب وتباينًا في المنزع من هذين، والضد - كما قيل يظهر حسنه الضد - حافظ رجل نشأ أول ما نشأ ما بين السيف والمدفع، من أجل ذلك ترى في شعره شيئًا من خشونة الجندي وانتظام حركاته واجتهاده وضعف خياله وعجزه عن الابتكار والاختراع والتفنن. ولعل هذا السبب أيضًا في أن حافظ لا يقول الشعر إلا فيما يسأل القول فيه من الأغراض، بيد أنه على ما به من ضيق في المضطرب وتخلف في الخيال كان أفصح لسان تنطق به الصحف وأقدر الناس على نظم معانيها وتنضيد أخبرها وتنسيق فقرها لو أن هذا مما يحمد عليه الشاعر أو أن في هذا فخرًا

لأحد: شاعرًا كان أو غير شاعر، وأما شكرى فشاعر لا يصعد طرفه إلى أرفع من آمال النفس البشرية ولا يصوبه إلا إلى أعمق من قلبها، ذلك دأبه ووكده، وهو لا يبالغ كحافظ فى تحبير شعره وتدبيجه بل حسبه من الوشى والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء من جرح الفؤاد، وأن يفضى إليك بنجوى القلوب والضمائر، وأن يريك عيون الندى على خدود الزهر وافترار ضوء القمر عن مكفهر القبور ووميض الابتسامات فى ظلام الصدور، وأن ينشقك نسيم الرياض وأنفاس السحر، وأن يشعرك هزة الحنين ودفعة اليأس والأمل، وأن يغوص بك فى لجج الفكر.

ثم يمضى المازنى فى هذه الموازنة خلال ثلاث مقالات يورد فيها أبياتًا لشكرى وأخرى لحافظ فى معان وأغراض متقاربة مفضلاً شكرى على حافظ، حتى إذا فرغ من هذه الموازنة التى تسقط فيها مواضع ضعف حافظ وتبريز شكرى مما دفع بعض القراء فيما يظهر إلى اتهامه بأنه يغفل دائمًا جيد حافظ ليستشهد برديئه، أخذ يتهم حافظًا بأن جيده مسروق من القدماء. وبالفعل كتب عدة مقالات فيما سماه "سرقات حافظ" وهى سرقات مدعاة، تعسف المازنى فى معظمها تعسفًا، ظاهرًا ونكتفى فى التدليل على ذلك بأول سرقة زعم المازنى أنه قد ضبطها وهى قول حافظ:

جنيت عليك يا نفسى وقلبى

عليك جنى أبى فدعى عتابى

إذا يدعى بأنه مأخوذ من قول المعرى:

هذا جناه أبى على (م) وما جنيت على أحد

رغم الاختلاف الواضح بين معنى البيتين إذ يجادل حافظ نفسه بينما يقرر المعرى حقيقة يشكو منها ويتبرم بها، وقد أصبح معنى المعرى مجرد جزء من مجادلة حافظ لنفسه.

وأما الذى يستحق النظر والإفادة منه فى هذا الكتيب فهو المقالات الأخيرة التى تناول فيها المازنى بعض أبيات وقصائد حافظ بالنقد التطبيقى والتفصيلى مثل: نقده لقصيدة حافظ فى زلزال مسينا حيث يلتقط عدة أخطاء فى الذوق الإنسانى الشعرى لحافظ بل فى اللغة ذاتها مثل قول حافظ:

فإذا الأرض والبحار سواء فى خلاق كلاهما غادران

الذى يعلق عليه المازنى بقوله إنه قد أخطأ فى قوله غادران خطأ لا يغتفر. وذلك بأنه لا يصح أن تقول محمد وعلى كلاهما مصيبان أو غادران، بل الصواب أن تقول مصيب أو غادر، ثم يستشهد على ذلك بعدة أبيات من الشعر القديم مثل قول ابن الرومى فى الهجاء:

إن أبا حفص وعثونه كلاهما أصبح لى ناصبا

فى رأينا أن الكثير من ملاحظات المازنى الجزئية فى هذه المقالات الأخيرة من الكتيب يستحق الاعتماد، كما أنه مما يشهد للمازنى بالفطنة وسلامة الذوق وسعة المعرفة بالشعر جيده ورديئه، وبذلك نخلص إلى أن هذا

النقد لا يمكن اعتباره كله هراء كما زعم المازنى وإن يكن العنف والتحامل والإسراف واضحًا فى الكثير من أجزائه.

المازنى وشكرى:

رأينا المازنى – فى كتيبه السابق عن شعر حافظ – يعتبر شكرى شاعرًا مطبوعًا يمثل مذهبهم الجديد أصدق تمثيل، ولكن العلاقة لم تلبث – كما قلنا – أن فسدت بين الرجلين بعد أن عاب شكرى على المازنى انتحاله لبعض الأشعار الإنجليزية وبخاصة من مجموعة "الذخيرة الذهبية"، الواسعة الانتشار، ويرى فى ذلك إساءة لدعوة التجديد كلها مما أحفظ عليه المازنى فهاجمه هجومًا عنيفًا فى الجزء الأول من الديوان تحت عنوان "صنم الألاعيب" وأخذ يشكك فى سلامة عقله مستدلاً بعدد من أبيات شكرى التى وردت فيها كلمة الجنون، مع أنه من الثابت علميًا أن المجنون لا يحس بجنونه، وعلى العكس من ذلك يؤكد دائمًا أنه أعقل العقلاء. والظاهر أن الرأى العام قد أنكر عندئذ على المازنى هذا الهجوم العنيف على زميله فى المذهب، بل على تناقضه فى الانتقال العنيف من الإشادة بشكرى كما رأينا إلى شن هجوم عنيف ظالم عليه. حتى رأينا المازنى يحاول تبرير موقفه فى الجزء الثانى من الديوان، وإن يكن قد عاد فيه إلى مهاجمة "صنم الألاعيب" من جديد فيقول:

"كتبنا كلمة أولى عن شكرى أرضت اثنين: أهل المذهب العتيق البالى الذين كانوا يأبون إلا أن يعدوا شكرى من دعاة الجديد وإلا أن يحسبوه علينا ويأخذونا بشعره، ولكن هؤلاء سخطوا من حيث رضوا، ولم يرقهم أن

نميط الأذى عن المذهب الجديد وننفى عنه وخامة شكرى وليس يعنينا أمرهم ولا نحن نبالى سخطهم من رضاهم فإنهم فى رأينا جثث محنطة"، ثم يقول: "مسكين هذا الصنم، لا يعرف لبكمه ماذا يقول، ويتطوع المشفقون عليه للدفاع عنه فيجيء دفاعهم أقتل له من نقدنا، وينقمون منا أنا جعلناه صنم ألاعيب، وهم يسخرون منه ويتضاحكون به وماذا يجدى زودهم عنه. لقد كنا وكان شكرى نخلص له ونمحضه الرأى والسداد، ونشجعه ونغبتط بما نراه من تململه من قيود العهد القديم، ونعتد ذلك منه رغبة صادقة فى التحرر ويجرى مع الأمل فيه، فهل كان علينا أن نظل العمر طامعين فى غير مطمع؟ ثم أهملناه على شيء من اليأس منه، ثم تخشنا له وعنفنا عليه فى الزجر فلم يغن لا الإغضاء ولا اللين ولا العنف، وظل طاردًا راكبًا رأسه حتى أحفاه! ولقد كنا فى كل ما كتبناه عنه فى أول عهده بقرض الشعر لا نغفل إلى جانب التشجيع أن ننبهه إلى عيوبه، فقلنا عنه لما صدر الجزء الثانى من ديوانه: "أنه يطأ مفاخر الصنعة بقدميه. وإنه لا يتعهد كلامه بتهذيب أو تنقيح ولا يبالى أى ثوب ألبس معانيه، وعللنا يومئذ جموحه هذا بأنه نتيجة طبيعية لتمادى الشعراء فى المنهج القديم ولحاجتهم فى احتذاء المثال العتيق، أى أنه نتيجة رد فعل فهو تطوح وتطليق للعقل يقابلهما من الجهة الأخرى غطيط المقلدين فى كهف الماضى وكان ذلك سنة ١٩١٣. فهل يرى أحد أن رأى اليوم لا يتفق مع رأى الأمس إن صح أن هناك رأيين؟ كلا لقد أدينا الواجب له قديمًا، ولكننا اليوم نؤدى حق الأدب وحده".

ومن الواضح أن المازنى يغالط فى هذا الدفاع الملتوى عن تناقضه. ويكفى أن نلاحظ أنه يعتبر عدم الاحتفال بالألفاظ والصياغة اللغوية عيبًا فى

الديوان بينما كان يراها فضلاً في كتيبه عن شعر حافظ حيث يقول: "إن شكرى لا يبالغ كحافظ فى تحبير شعره وتدبيجه، بل حسبه من الوشى والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد".

وعلى أية حال فإن المازنى لم يقصد فى الجزء الثانى من الديوان إلى نقد شعر شكرى بالحق أو الباطل، بل قصر همه كما فى الجزء الأول على إيهام شكرى وإيهام القراء بأن شاعرنا العظيم مجنون بهوس الحواس. ولم يقتصر فى هذا المقال الثانى على الاعتماد فى تأييد دعواه على شعر شكرى بل استند أيضًا على الكتيب الرائع الذى كتبه شكرى، على لسان صديق مجهول بعنوان "اعترافات مجنون" فراح يزعم أن هذا الصديق ما هو إلا شكرى نفسه، بل حاول أن يزيد هذا الادعاء تأكيدًا بالاستناد إلى مسرحية صغيرة كان شكرى قد كتبها أيضًا بعنوان "الحلاق المجنون". ومن البين أن كل هذا لا يعتبر من النقد الأدبى فى شىء بل هو تجريح شخصى أصاب المازنى والعقاد شاكلة الحق عندما اعترفا فى السنوات الأخيرة بأنهما قد ظلما شكرى. واعترفا بقيادته لهما فى دعوة التجديد وفى وصلهما بالشعر الغربى عامة والإنجليزى بخاصة. بذلك نستطيع أن نؤكد أن حملة المازنى العنيفة على حافظ كانت أقرب إلى النقد الأدبى، أراد المازنى أم لم يرد – من حملته على عبد الرحمن شكرى، وإن كنا لم نستطع إغفال ما فى حملة المازنى على حافظ أيضًا من شطط يستطيع كل قارىء أن يحس به فى مثل قوله فى ص ١٤ من كتيبه عن "شعر حافظ": "لو كان للأدب حكومة تنتصف له من المسىء وتكافىء المحسن لكان أقل جزاء حافظ على ما ارتكب من الشعر أن يبتاع من اشتراه الناس من كتبه ثم يحرقها بيده، لأن شعره جناية

على الأدب وأنت فقط تعلم أن من الشعر ما يكون آثما ومنه ما هو بــرىء صالح، أما الآثم فذلك الذى يفسد الذوق ويعود الناس الكذب ويضلل النفوس، وشعر حافظ من هذا النوع".

المازنى والمنفلوطى:

وفى الجزء الثانى من الديوان تكفل المازنى بتحطيم الكاتب مصطفى لطفى المنفلوطى فتحدث عن أدب الضعف والنعومة والأنوثة حديثًا عامًـا لا يخلو من جدل عقيم، ثم انتقل إلى نقد تطبيقى "للعبـرات" وبخاصـة لقصـة "اليتيم" التى ألفها المنفلوطى، ونشرها فى هذا الكتاب، وانتهى أخيـرًا إلـى الحديث عن أسلوب المنفلوطى، وهو خير أجزاء هذا النقد، لأن المازنى قـد لجأ فيه إلى نقد تطبيقى دقيق كما استند إلى بعض الأصول الأدبية واللغويـة الثابتة، ولذلك نراه الجزء الذى يستحق النظر، على حيـن أن مـا عـداه لا يخرج عن فكرة واحدة هى إسراف المنفلوطى فى العاطفية إسـرافًا يمكـن تفسيره – كما رأى المازنى – بالافتعال والنعومة والتطرى مما يخرج بأدبه إلى السلبية واحتمال التأثير فى الشبان تأثيرًا يضعف من صلابتهم فى الحياة وإيجابيتهم فى مواجهتها، ولكنه على أية حال أدب مثالى سليم نراه أفضـل بكثير من أدب الميوعة الجنسية بل الوقاحة التى نشهدها اليوم فى بعض أدبنا القصصى.

وأما نقد المازنى لأسلوب المنفلوطى فقد استند – كما قلنا – إلى عدد من الأصول النقدية السليمة.

فهو مثلاً يأخذ على المنفلوطى إسرافه فى استعمال المفعول المطلق، ويقول إنه قد أحصى له ٥٧٢ مفعولاً مطلقًا فى "العبرات" وثلاثين مفعـولاً

مطلقًا فى قصة "اليتيم" وحدها مع أنها تقع فى ١٩ صفحة من "العبرات" مطبوعة ببنط كبير. وقد أورد لها المازنى أمثلة عدة زعم أنه من الممكن الاستغناء فيها عن هذه المفعولات المطلقة دون أن يضطرب التعبير مثل قول المنفلوطى: وقلت لابد أن يكون وراء هذا المنظر الضارع الشاحب نفس قريحة معذبة تذوب بين أضلاعه ذوبًا". وقد علق المازنى على المفاعيل المطلقة السبعة والعشرين التى أوردها بقوله، وهذه أمثلة للمفعول المطلق فى كتابة المنفلوطى كلها لا ضرورة إليها ولا داعى إلا من الرغبة فى تأكيد الغلو الذى يتطلبه من يحمل نفسه على التلفيق والتصنع وما يجرى هذا المجرى من الأغراض الأخرى.

وإن كنا لا نوافق المازنى على ما أطلقه من أن كل هذه المفعولات المطلقة لا ضرورة لها ويمكن الاستغناء عنها فمن بين هذه الأمثلة مثلاً قول المنفلوطى "فيتهافت لها جسمه تهافت الخباء المقوض"، إذ من الواضح أن المفعول المطلق هنا ضرورة لخلق صورة موحية. وهكذا الأمر فى عدد من الأمثلة الأخرى التى يستطيع أى قارىء أن يفصل فيها بين المازنى والمنفلوطى.

وكذلك الأمر فيما سماه المازنى بالإسراف فى النعوت فالمازنى عند تطبيق هذا المبدأ يلوح لنا أنه هو الآخر قد أسرف. وإن كنا نلاحظ أنه قد ربط هذا النقد بمبدأين لغويين سليمين أولهما: تأكيده للحقيقة اللغوية الثابتة التى تؤكد أن لا ترادف فى اللغة، وأن ما يسمى مرادفًا لابد أن ينطوى على مفارقات ظلال تمييزه عن مرادفه. والمبدأ الثانى يعبر عنه المازنى تعبيرًا سليمًا بقوله: "كل لفظة يمكن الاستغناء عنها قاتلة للكاتب فإن العلم أغنى

فى باب الأدب من أن يحتمل هذا الحشو ويصبر عليه، وليس شيء أحق بأن يثير عقل العاقل من عدم اكتراث الكاتب بوقته ومجهوده.

والمازنى فى نقده لأسلوب المنفلوطى لا يكتفى بنقد طرائق التعبير، بل يمد معنى الأسلوب إلى مفهومنا الجديد الواسع الذى يرى أن أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه، من حيث إن فنه ونظرته إلى الحياة يتركزان فيه وعلى هذا الأساس نراه يسمى المنفلوطى حانوتيًا بسبب إسرافه فى ذرف العبرات، كما نراه يأخذ عليه تكلف التفصيل فى المحسوسات المفهومة وغير المفهومة. مثل قوله فى وصف اليتيم مثلاً : إنه قد رأى عليه "قميصًا فضفاضًا من الجلد يموج فيه بدنه موجًا، وكان هذا اليتيم يسكن فى غرفة مقابلة لمنزل المنفلوطى ويفصل بينهما شارع، ومع ذلك نرى المنفلوطى يزعم أنه قد رأى اليتيم منكفئًا على مائدة المطالعة، ثم رآه يرفع رأسه فيرى الدموع تنهل من عينيه، بل يرى الدموع قد محت الكتابة من صفحة كراسته وأمثال ذلك مما عدده المازنى فى نقده لأسلوب المنفلوطى. مما يقطع بالافتعال وبعد الأسلوب القصصى عن الواقعية الصادقة بل عن المعقولية السليمة.

خاتمة المرحلة:

(١)

هذا هو نقد المازنى القديم، أى نقده فى المرحلة الأولى من حياته، وقبل أن يموت المازنى ويأتى على أثره فتى آخر من مازن، هو المازنى الجديد الساخر، الذى تخلص من عاطفيته العنيفة واندفاعاته المسرفة التى زجت به فى متاهات نقدية تنكر هو نفسه بعد ذلك لمعظمها، أو على الأصح

تنكر لها المازنى الجديد الذى سوف نرى فى المقال الآتى ما استقر عليه رأيه نهائيًا فى الأدب والنقد والدراسات الأدبية.

وإنه ليحلو لى أن أميز بين الرجلين بقلم المازنى نفسه فى صفحة أعتبرها من أجمل وأعمق ما كتب حيث يقابل بين طورى حياته فى مقدمة قصته "إبراهيم الكاتب" فيقول: "لست أحتاج أن أقول إنى لست بإبراهيم الذى تصفه الرواية وإن هذا المخلوق ما كان ولا فتح عينيه على الحياة إلا فى روايتى ... ثم إنى لست أرضى أن أكونه فما تعجبنى سيرته ولا مزاجه ولا التفاتات ذهنه. وقد ندمت على خلقه بعد أن سويته، فلو كان دمية لحطمتها وطحنتها، ولو كان صديقًا لجفوته ونبوت به، ذلك أنه يتناول الحياة باحتفال وأنا أتلقاها بغير احتفال، هو يبعث بالدنيا وأنا أفتر لها عن أعذب ابتساماتى، وأحس السرور بها يقطر من أطراف أصابعى كالعرق. وهو مغرم بالتفلسف، وأنا أعد الواحد من هذا الطراز مرزوءًا يستحق المرثية، وهو وعر متكبر وأنا سمح متواضع، وهو عنيد وأنا سلس، وهو نفور وأنا عطوف. وفى نفسه مرارة وأنا مغتبط بالحياة راض عنها قانع بها، وهو كأنما يريد أن يخلق الدنيا والناس على هواه، ولذلك تراه قليل التسامح ضيق الصدور، وأنا لا أرى فى الإمكان أبدع مما كان. ولست مثله أؤمن بالتثليث فى الحب أو الكره، ولم أمرض قط بالبينيمونيا .. إلخ. فليس بيننا كما ترى من تشابه سوى أن كلينا قصير قمئ، وأنا أزيد عليه أنى أصبت بالعرج فليته كان هو المصاب وأنا الناجى المعافى".

(٢)

قسم إبراهيم المازني حياته قسمين، بل أخبرنا في إحدى قصائده أن المازني القديم قد مات وجاء على أثره فتى جديد من بني مازن. ومن الممكن أن نحدد على وجه التقريب تاريخ الانتقال من المازني القديم إلى المازني الجديد بحوالي ١٩٢٣ أو سنة ١٩٢٤.

وقد سبق أن تحدثنا في المقال السابق عن المازني ناقدًا في مرحلته الأولى، وناقشنا آراءه النقدية في نظرية الشعر عامة وفي نقده لحافظ إبراهيم، ثم نقده للمنفلوطي وعبد الرحمن شكري في كتاب "الديوان" بجزئيه. ونعرف اليوم لآرائه النقدية في مرحلته الثانية التي تخلص فيها من انفعالاته العنيفة وغضباته المضرية وأصبح المازني الهادئ الساخر الناثر المبدع.

والفترة الثانية من حياة المازني تعتبره فترة دراسات جمالية وأدبية أكثر منها فترة معارك نقدية أو نقد توجيهي بالمعنى الدقيق لهذه الألفاظ. فقد راجعنا معظم ما كتبه من مقالات نقدية في تلك الفترة فوجدناها أبعد ما تكون عن روح الشدة التي تميز بها نقده في المرحلة الأولى، بل أبعد ما تكون عن روح الجد. فالدكتور طه حسين مثلاً ينشر كتابًا عن الشعر الجاهلي يشكك في نسبة أكثر هذا الشعر إلى من نسب إليهم من شعراء. ويحاول المازني أن ينقد هذا الكتاب فيلجأ إلى أسلوبه الساخر ليدعي أنه يشك هو الآخر في وجود الدكتور طه حسين نفسه عندما يستعرض حياته منذ أن كان يحفظ القرآن في إحدى قرى الصعيد إلى أن أصبح طالبًا أزهريًا، ثم طالبًا في السوربون بباريس فأستاذًا بالجامعة. يستخدم كل هذه المراحل ليدلل على أنه من غير

المعقول أن يكون الصعيدى طه حسين هو نفسه الذى أصبح أحد فتية الحي اللاتيني بباريس!

ويطلب من المازنى فيما يبدو أن يكتب عن كتابى "الصحائف" و"ظلمات وأشعة" للآنسة مى، فيكتب مقالاً عن "الواجب" يستهله بأنه قد تلقى الكتابين المذكورين فى ساعة ضيق نفسى فأخذ يفكر فى الواجب. وبالفعل يكتب المقال كله عن آراء الفلاسفة فى الواجب ومشقة أدائه مغفلاً أى حديث عن كتابى مى. ولعله قد هرب من ذلك حتى إذا ما انتهى من المقال اختتمه بأسطر قليلة عاد فيها إلى الكتابين ليجامل فيهما الكاتبة مجاملة خفيفة متكلفة تتفق مع ما عرف عنه من نفور من هذه الآنسة وصالونها الأدبي فيقول: "كذلك كنت أحدث نفسى قبل أن أفض الغلاف عن الكتابين، وقد مضت على ذلك أسابيع كنت أقدر أن تكون كلها معاناة للإحساس بمرارة الإذعان بعامل أو باعث من غير النفس، ولكنى ما كدت أتصفحهما فأقرأ من هذا فصلاً ومن ذلك صفحة حتى شعرت بأن الواجب قد استحال رغبة وزايلنى انقباضى من الأدب.

وأكبر الظن أن أحد الأصدقاء المشتركين المعجبين بـ "مى" مثل الأستاذ العقاد أو غيره هو الذى كان قد طلب من المازنى أن يكتب عن الكتابين على نحو ما نحس من الأسطر السابقة، فأحس المازنى بأنه إزاء واجب، فأخذ يبحث فى فلسفة الواجب التى استغرقت المقال كله ثم عاد فتذكر الكتابين وجامل فيهما هذه المجاملة اللطيفة المتكلفة. وبذلك تخلص من حرج الموقف بلباقة وإن ظلت لباقة مكشوفة. وبالمثل نراه يكتب مقالاً عن كتاب "الفصول" لصديقه الأستاذ العقاد فيختار للحديث قضية عامة يجعلها العنوان

الأول الكبير لمقاله وهو: "الأدب ينهض فى عصور المشادة. لا عصور اللين والأمن". على حين يضع عنوانًا ثانيًا بخط صغير هو "كتاب الفصول" الـذى يكتب فى التعريف به بضعة أسطر لينتقل بعد ذلك إلى القضية العامة التـى اختارها، وينفـق فى الحديث عنها كل المقال على أن يعود فى النهاية ليكتب أسطرًا قليلة لا غناء فيها عن أهمية كتاب صديقه فيقول:

"ولقد كانوا يعيبون على المذهب الجديد أنه يهدم ولا يبنى كأنما يمكن أن يبنى المرء قبل أن يزيل الأنقاض ويصلح الأرض ويهيئها للبناء، فـاليوم ما عساهـم أن يقولوا؟ هذا كتاب كله بناء وتشييد فهـل يفـرح الجامـدون كفرحنا به؟ لا نظنهم يستطيعون ذلك! وما كنا لنطالبهم بما يفـوت ذرعهـم ويخرج على طوقهم. إذن فليغصوا به إذا شاءوا".

وأما عن أهمية هذا الكتاب وما تضمنه من نظـرات وأبحـاث ورأى المازنى المفصل فى كل ذلك فلا شىء على الإطلاق، وكـذلك الأمـر فـى المقال الذى نشره عن الجزء الثالث من ديوان العقاد أيضًا، فإنه لم يبذل أيـة محاولة لنقد هذا الديوان وإظهار ما فيه من مواضع القوة أو الضعف، وكـل ما فعله هو أن اتخذ لمقاله عنوانًا ثانيًا هو "ترجمة شيطان من نار إلى حجر"، وأنفق المقال كله فى تلخيص القصيدة الطويلة التى تحمل هذا العنـوان فـى ديوان العقاد المذكور وعرضها، مكتفيًا بأن يصفها عـدة صـفات عامـة لا موضوعية فيها مثل قوله: إنها فريدة فى لغة العرب، أو "أن فـى ظهورهـا لدليلاً على انتهاء دور التمهيد الذى اضطررنا إليه ركود اللغة قرونًا عـدة، وأننا الآن فى دور البناء الفنى. وإذا كانت اللغة قد اتسعت للشعر القصصـى على هذا النسق فهى لن تضيق عن غيره من فنون الشعر بحمد الله ثم بفضل العقاد".

ومن هذه الأمثلة العديدة التى ضربناها لمقالات النقد التوجيهى التـــى كتبهـــا المازنى فى المرحلة الثانية من حياته، نستطيع ان نؤكد أنه لم يقم فى هذه المرحلة بمجهود يذكر، وإنما نستطيع أن نسجل له هذا المجهـــود فـــى مجال الدراسات الأدبية والجمالية التى خلف فيها عددًا كبيرًا مـــن المقـــالات الجيدة أفادت فائدة كبيرة فى توسيع ثقافتنا الجماليـــة والأدبيـــة فـــى حياتنـــا المعاصرة.

الدراسات الجمالية:

وقبل أن نتحدث عن الدراسات الجمالية والأدبية للمـــازنى نحـــب أن نوضح منهجه العام فى الدراسة والتفكير، وهو منهج نستطيع أن نجده فـــى مقالين نشرهما فى سنة ١٩٢٣ بجريدة الأخبار (القديمة) ثم جمعهما فى كتابه "حصاد الهشيم" عن مسرحية "تاجر البندقية" التى كان يترجمها إلى العربيـــة عندئذ الشاعر خليل مطران. وموضع الاستشهاد بهذين المقالين يـــأتى مـــن حديثه المفصل عن قضية الابتكار، فهو يؤكد فيهما وبخاصـــة فـــى المقالـــة الأولى أن الابتكار ليس معناه الخلق من العدم، وإنما معناه حسن الاســـتفادة من كتابات ومجهودات السابقين. ويؤيد هذا الرأى بأن شكسبير نفسه لم يبتكر موضوع هذه المسرحية وأحداثها وأفكارها الأساسية، وإنما أخذها عن خمسة مصادر قديمة، وكان ابتكاره فى حسن استفادته من تلك المصادر وانتقاء خير ما فى كل منها ليؤلف من كل ذلك ما يعتبر تطبيقًا للمنهج نفسه. فنقطة البدء عنده دائمًا هى فكرة أو أفكار التقطها من قراءته فى المؤلفـــات الأوروبيـــة، وعمله فى الغالب الأعم توليد من تلك الأفكار. فبحثه مثلاً عـــن الوصـــف الشعرى وفن التصوير تقوم فكرته الأساسية – كما أشار هو نفسه فى هامش

هذا البحث – على النظرية الجمالية التى عرضها الناقد الألمانى الشهير. "لسنج" فى كتابه "لاوكون"، وبحثه عن المجاز فى اللغة ونشأته ووظيفته يقوم – كما صرح هو نفسه – على رأى الفيلسوف الإنجليزى "لوك" فى هذه القضية، ولكن هذا المنهج لم يفقد المازنى أصالته التى يستمدها من قدرته الفائقة على تمثل ما يقرأ والإفادة منه والإضافة إليه وتطبيقه فى دراساته الأدبية، وفى معالجته لمشكلات التعبير فى أدبنا المعاصر على نحو ما سنفصله.

نظرية الوصف والتصوير:

وبحثه عن الوصف والتصوير مثلاً نراه يستهله بوصف ابن الرومى الشهير لصانع الرقاقة، ثم يستطرد منه ليفصل النظرية العامة التى فصلها "لسنج" فى كتابه "لاوكون" وقال فيها: إن الشعر الوصفى هو الذى يستطيع أن يصور الحركة المتتابعة فى الزمن، على حين أن التصوير بالريشة لا يستطيع أن يلتقط إلا منظرًا ساكنًا أو شبه ساكن فى مكان ما. ويأخذ المازنى بعد ذلك فى التوليد من هذه الفكرة العامة توليدات يمكن أن نقره على بعضها مثل هجومه على الأمير سيونيزم أو الانطباعية فى التصوير بالريشة، باعتبار أن التصوير الناجح الجميل هو الذى يصور الأشياء فى ذاتها لا وقعها فى نفس الفنان ذلك الوقع الذى يرسمه بعض فنانى هذا المذهب أحيانًا فى صور بشعة مشوهة. على حين أن الشعر الوصفى يستطيع أن يصور تلك الانطباعات أروع تصوير مع وصفه للمرئيات، ومن خلال هذا الوصف، ويرجع المازنى تخليط أصحاب المذهب وعبثهم إلى أنهم قد خرجوا بالتصوير عن مجاله لينافسوا مجال الشعر فساء مسلكهم وساء فنهم، ولو أنهم

أدركوا حدود وسيلتهم التعبيرية والتزموا تلك الحدود لما ضلوا هذا الضلال البعيد. على حين لا نستطيع إقراره على بعض التوليدات الأخرى مثل زعمه أن الشعر الوصفى لا يستطيع أن يلتقط أوضاعًا ساكنة فى المكان. وهذا رأى انفرد به المازنى فى فهم "لسنج" فأخطأ فيما نعتقد لأن الشعر الوصفى عامر بتصوير الأشياء الثابتة، ولم يقل أحد بضرورة قصره على وصف المتحركات وملاحقتها عبر انسياب الزمن.

وفى مقال المازنى الثانى عن "التصوير والشعر الوصفى يخيل إلينا أنه قد أتى حقا بجديد عندما تحدث عن "الدمامة" وصلاحيتها لأن تكون موضوعًا للتصوير أو الشعر الوصفى، إذ نراه يفرق بين الدمامة والإحساس بالدمامة، أى إثارة ذلك الإحساس. فيقرر أن المصور أو الشاعر لا ضير فى أن يختار الدمامة موضوعًا لفنه على نحو ما نشاهد فى روائع قصائد الهجاء، وفى كثير من اللوحات الفنية، ولكن هدفه من هذا التصوير لا يمكن أن يكون إثارة الإحساس بالدمامة، بل يجب أن يكون هدفه دائمًا شيئًا آخر غير إثارة هذا الإحساس. كأن يكون إثارة الإعجاب بالقدرة الفنية على التصوير، أو إثارة الضحك والسخرية من الدمامة التى يجهلها أصحابها ويدعون عكسها لغرورهم المضحك أو إثارة العطف والشفقة على تلك الدمامة بفضل ما يسبغه عليها الشاعر أو المصور من مشاعره الخاصة الحانية.

قضية المجاز:

ودراسة المازنى القيمة فى "حصاد الهشيم" للمجاز ونشأته يستهلها بصفحة طويلة للفيلسوف الإنجليزى "لوك"، يؤكد فيها أن المجاز قد نشأ فى اللغات على أساس نقل الألفاظ أى الرموز اللغوية من مجال المحسوسات إلى مجال المعنويات، ثم يعرض لبعض من أيدوا "لوك" أو عارضوه فى هذا الرأى مرجحًا رأى "لوك"، ثم ينتقل إلى نقد آراء علماء البيان العربى القدماء فى المجاز ونشأته وإرجاعها إلى الاتفاق بين الناس على نقل لفظ من مجال إلى آخر يجامع الشبه بين المجالين، لينته فى آخر الأمر إلى التفرقة بين المجاز اللفظى والمجاز الشعرى، موضحًا أن المجاز اللفظى هو وحده الذى يمكن أن يفسر على أساس التشابه الظاهرى بين المنقول منه والمنقول إليه، على حين أن المجاز الشعرى قد يقوم على أساس تشابه داخلى، أو تشابه فى الواقع النفسى بين المنقول والمنقول إليه. وبذلك مس المازنى من بعيد الأساس الفلسفى لمذهب الرمزية فى التعبير، وهو المذهب الذى يقوم على إمكان تبادل عوالم المحسوسات المختلفة للألفاظ الخاصة بكل منها على أساس وحدة الأثر النفسى، على نحو ما أوضحنا فى كتبنا ومقالاتنا النظرية والتطبيقية ومنها: كتابنا عن "الأدب ومذاهبه"، ولكن بحث المازنى كان يعتبر بلا ريب جديدًا كل الجدة بالنسبة لعالمنا الأدبى واللغوى عندما كتبه.

قضية الخيال:

وفى كلمته عن الخيال فى"حصاد الهشيم" يعتنق المازنى مذهب من يقول من علماء النفس: إن الخيال السليم هو الخيال الذى يؤلف بين العناصر المختلفة ليخلق شيئًا جديدًا، وهذه نظرة لا تقرها جميع الأبحاث النفسية

وبخاصة الحديث منها، إذ نراهــا تميز بين الخيال الخالق والخيال المؤلــف فهناك خيال يكاد يخلق من العدم، لا سيما ذلك الخيــال الــذى تمتعــت بــه الشعوب البدائية التى تخيلت الكائنات الوهمية والأساطير الخارقة، ولكننا مع ذلك نلاحظ أن المازنى فى هذه الكلمة قد حاول جاهدًا أن يقصر الخيال على التأليف لكى يتخذ من هذه الفكرة أساسًا للتمييز بين الخيال الجيــد والخيــال الردىء فى الشعر العربى، فنراه يستسخف بحق كل خيال يأتى بالمجال الذى تستنكره حقائق الحياة وواقعها المسلم به فى الجميع مثل قول أحد القدماء:

بكت عينى اليسرى فلما زجرتهـــــا

عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معــــا

فقد علق عليه المازنى بما يظهر سخفه وكذبه وافتعاله، فالإنســان لا يمكن أن يبكى بعين واحدة، والبكاء بالعينين معًا لا يمكن أن يكون أكثر دلالة على الحزن من البكاء بعين واحدة بفرض إمكانه: وكذلك الأمر فى كثير من الإحالات الأخرى التى أشار إليها المازنى فى هذه الكلمــة وباســتطاعتنا أن نذكر أن هذا المقياس النقدى قد استخدمه الأستاذ العقاد أيضًا فــى "الــديوان" عند نقده لشعر شوقى، ولعله كان من المقاييس التى اتفق عليها الصديقان فى ندواتهما الخاصة.

وهكذا يتضح من هذه الكلمة أن المازنى إذا كان يخطىء أحيانًا فــى التفكيــر النظرى فإنه يصيب أحيانًا كثيرة فى التطبيق، ويستخدم من معارفه النظرية ما يعينه على هذا التطبيق، حتى لو أهدر جوانب نظرية أخرى قــد يعوق ذكرها تطبيقاته النقدية. ومرد كل ذلك إلى أن المــازنى كــان فنانًــا

بطبعه،وكان يحس بذوقه مواضع الجمال أو القبح فيما يعرض له من نقد، ثم يحتال بعد ذلك على ما قرأ أو درس من نظريات ليضعها فى خدمة أحاسيسه الذوقية الصادقة وتأييدها بالحجج العقلية، حتى ليخيل إلينا أن المازنى كان فنانًا فى حياته وأدبه ونقده، على حين كان صديقه العقاد مفكرًا، أكثر قدرة على معالجة النظريات الفكرية والتوليد فيها.

الدراسات الأدبية:

وأما عن الدراسات الأدبية التى قام بها المازنى فى النصف الثانى من حياته فنلاحظ أنها قد تناولت الشعراء القدماء أنفسهم الذين درسهم العقاد مثل: المتنبى وابن الرومى. وقد سبق أن فسرنا هذا الاختيار بأن هذين الشاعرين يحققان الشرط الأساسى الذى اتخذته جماعة الديوان أساسًا للحكم بعظمة الشاعر، وهذا الشرط هو ظهور شخصيته فى شعره، وهذا بالبداهة مقياس ضيق، وإلا لصح لنا أن ننكر على أعظم شعراء الإنسانية وهو "هوميروس" صفة العظمة، لأن جميع نقاد العالم يجمعون على أن شخصية "هوميروس" لا تطالعنا قط من قريب أو من بعيد خلال ملاحمه الرائعة.

ودراسات المازنى للمتنبى وابن الرومى تلوح لنا متأثرة أكبر التأثير بمنهج صديقه الكبير عباس محمود العقاد حتى لنرى المازنى يحيل على دراسات العقاد فى مواضع كثيرة، فضلاً عن أن دراسات المازنى لهذين الشاعرين قد دار معظمها حول استشفاف شخصية الشاعرين من شعرهما، وهذا هو منهج العقاد الذى سبق أن أوضحناه. وإذا كان المازنى قد انفرد بشىء فهو دراسته لفن الوصف عند ابن الرومى على أساس نظرية "لسنج"

التى تحدثنا عنها فيما سبق، ثم فطنته إلى أن ابن الرومى كان أكثر تأثرًا عن طريق النظر والسمع أكثر منه عن طريق حواسه الأخرى لا سيما اللمس والشم. وقد راح يدلل على هذه الملاحظة الصادقة بأمثلة عدة من شعر ابن الرومى.

ثم نلاحظ على دراسات المازنى الأدبية أنها جاءت كثيرة الاستطرادات وبخاصة فى مطالعها حيث نراه يستهل دراسته الطويلة عن ابن الرومى بصفحات وصفحات عن إهمال العرب لسير شعرائهم، بل الاستطراد إلى الهجوم على العرب عامة وشعرهم بخاصة، وتفضيل الغرب وشعرهم عليهم. فيقول أن أظهر عيوب الأدب العربى فى نظره اثنان فساد فى الذوق، وشطط فى الذهن عن سواء السبيل. ثم يأخذ فى إيضاح هذين العيبين. على أنه يستدرك بعد كل ذلك فيقول: "لسنا نحاول الزراية على العرب أو الغض من شعرهم، وإنما نريد أن نقول إن العرب ليسو أشعر الأمم! وإن أحدًا ليقرأ آثار الغرب فيملك قلبه ما يتبين فيها من سمات الصدق والإخلاص ومخايل النبل والشرف، وما يستشفه من دلائل الحياة والإحساس بالجمال وحبهما وعبادتهما فى جميع مظاهرهما، وما يتوسمه من ذكاء المشاعر ويقظة الفؤاد وصدق النظر وصفاء السريرة وعلو النفس وتناسبها وتجاوبها مع كل ما يكتنفها من مظاهر الطبيعة". ثم يردف كل ذلك بقوله: "هذه حقيقة لا موضع فيها للشبهة، وما ينكر أن الشعوب الآرية أفطن لمفاتن الطبيعة وجلال النفس الإنسانية وجمال الحق والفضيلة إلا كل مكابر ضعيف البصيرة، أو رجل أعمته العصبية الباطلة عن إدراك ذلك. ونقول العصبية الباطلة لأن الحق غاية الوجود وكلنا سواء فى التماسه، وأيما رجل فاز منه بنصيب فهذا السعيد

الموفق، وإلا فهو معذور ومشكور، وليس يغض من أحد أنه انصرف عن هذه الدنيا غير منجح"، بل يأخذ بمثل ما زعمته الشعوبية قديمًا وبعض المستشرقين حديثًا من أن أغلب فحول الشعر والنثر العربى ممن ينتهى نسبهم إلى غير العرب مثل: بشار بن برد ومروان ابن أبى حفصة وأبى نواس وابن الرومى ومهيار وابن المقفع وابن العميد والخوارزمى وبديع الزمان وأبى إسحاق الصابىء وأبى الفرج الأصفهانى وأبى حنيفة النعمان وغيرهم. وما نريد أن نعود فنناقش هذا الرأى المسرف الذى قتله العرب والمنصفون فى كل قطر بحثًا وتفنيدًا، ولكننا أوردنا هذه الآراء لندلل بها على مدى تأثر المازنى بالغربيين وثقافتهم وأدبهم بل تعصبه لهم، وإذا كنت لا أحب لنا كعرب أن نتنكر لأمجادنا التليدة أو نبخسها حقها، فإننى من جهة أخرى لا أحب أن نصدف عن الثقافات الأجنبية وعن الإفادة منها والانتفاع بها، ولكن فى اتزان ومحافظة على تراثنا وثقة بأنفسنا وبماضينا.

دائرة النقد:

لا شك أن القارىء لهذا المقال والمقالات السابقة قد لاحظ ضيق دائرة النقد ضيقًا شديدًا عند الجيل الذى سبقنا. فقد كان مقصورًا على الشعر، بل على نوع واحد منه هو الشعر الغنائى أى شعر القصائد بالرغم من أنه كانت قد ظهرت وازدهرت عندنا فنون أدبية أخرى كبيرة كفن المسرحية الشعرية والنثرية، وفن القصة والأقصوصة وفن المقال الأدبى، وقد رأينا فى مقال سابق كيف ترفع الأستاذ العقاد عن أن يشغل نفسه بنقد الأدب والفن التمثيلى، ولكننا قرأنا للمازنى فى "حصاد الهشيم" نقدًا لمسرحية "غادة الكاميليا" التى مثلتها وقتئذ فرقة الأستاذ يوسف وهبى وقامت فيها بدور البطلة

مرجريت (غادة الكاميليا) السيدة روز اليوسف، إلا أن المازنى قد صب معظم نقده إن لم يكن كله على مناقشة المشكلة الاجتماعية الأخلاقية التى تتضمنها تلك المسرحية دون أن يعرض بشيء للأصول الفنية وهل توافرت لهذه المسرحية، التى كانت فى الأصل قصة للكاتب الفرنسى دوماس الصغير. وأما عن التمثيل فقد تناوله المازنى فأثنى على مقدرة السيدة روز الممتازة، وعلى الأستاذ يوسف وهبى فى دور أرمان عشيق الغادة، على حين أخذ على الممثل الكبير عزيز عيد عدم حفظه لدوره واعتماده على الملقن.

الواقع أن النقد المسرحى قد تخصص فيه خلال تلك الفترة نقاد آخرون مثل محمد تيمور وأحمد حلمى ومحمد على حماد وغيرهم وكأن الأدب المسرحى ليس جزءًا من الأدب عامة، وهو انفصال نعتقد أنه كان له أثره فى تأخير تطور التأليف المسرحى إلى المستوى الأدبى الذى يتمتع به فى آداب العرب، ولكن الظاهر أن نظرة المجتمع كله إلى المسرح قد لعبت دورًا كبيرًا فى هذا الانفصال. ومن المؤكد أنه لولا الخصومة التى كانت ناشبة بين العقاد وشوقى ورغبة التحطيم، لما كتب العقاد كتيبه المعروف عن مسرحية "قمبيز" لشوقى. على أننا قد نفهم هذا الانفصال قبل أن يدخل ميدان المسرح كبار شعرائنا وناثرينا من أمثال: شوقى وعزيز أباظة والحكيم ومحمود تيمور، وأما بعد ذلك فلسنا نرى مبررًا لأن يهمل الجيل السابق من نقادنا هذا الفن الأدبى الكبير، كما نحمد لجيلنا المعاصر، وهو جيل لاحق اهتمامه به، ودرسه لأصوله الفنية العالمية. كما نحمد له أيضًا عنايته بفن القصة والأقصوصة الذى أخذ يطغى فى آداب العالم كافة.

ولقد حدث قبل كتابة هذا المقال بأيام أن دعت جريدة المساء إلى ندوة تناقش سؤالاً وضعه القسم الأدبى بالجريدة هو: "هل أدى النقد واجبه نحو الأدب المعاصر؟" وفى هذه الندوة وقف الأستاذ يحيى حقى ليلفت الأنظار إلى قضية هامة هى: انفصال النقد الأدبى عن الفنون التشكيلية ودعا إلى أن يمد النقاد اهتمامهم إلى تلك الفنون بحكم وحدة الأسس والوظائف بين الفنون كافة.

ولقد دفعتنى هذه اللفتة الأصيلة إلى أن أبحث فى هذه السلسلة هذه القضية لأتبين هل كان لجيل نقادنا السابق اهتمام بالفنون الأخرى أم لا؟ ولحسن الحظ عثرت على عدة مقالات للمازنى فى نقد بعض الفنون الأخرى مثل: فن النحت المصرى المعاصر، وفن الغناء الموسيقى العربيين، وكل هذه المقالات مجموعة فى كتابه "صندوق الدنيا".

أما عن النحت فقد كتب المازنى مقالا طويلاً عن تمثال "نهضة مصر" لفناننا الكبير محمود مختار وهو مقال يجمع بين الجد والفكاهة، وفيه يحمل المازنى حملة شديدة على هذا التمثال الخالد، فيزعم أنه لا يفهم فكرته، وهل أبو الهول هو الذى يمثل النهضة فى هذا التمثال، وفى هذه الحالة لا يرى المازنى أن الوضع الذى اختاره مختار لأبى الهول يوحى بالنهوض، لأن ذوات الأربع لا تنهض أقدامها الأمامية بل القدمان الخلفيتان، ووضع أبى الهول فى التمثال وضع إقعاد لا نهوض. وأما إذا كانت الفلاحة الواقفة إلى جواره هى التى ترمز للنهوض، فإن المازنى لا يرى فى وضعها ما يوحى بهذا النهوض... إلخ. ومن المؤكد أن المازنى كان يستطيع الفهم لو أراد، فالتمثال كله يرمز للنهضة القائمة على ارتكاز مصر الجديدة التى أسفرت

وجهها فى شخصية الفلاحة، على مصر القديمة التى يرمز لها أبو الهـول. وقد اختار له محمود مختار الوضع الرابض الذى يروق البصر، وإلا فكيف يريد أن يختار وضع الناهض على ساقيه الخلفيتين الـذى يـوحى للنـاظر بالانكفاء على الوجه؟

ولكننا على أية حال نحمد للمازنى اهتمامه بهذا التمثال كما نحمد لـه اهتمامه بمسرحية "غادة الكاميليا". وأخيرًا اهتمامه بفنى الغنـاء والموسـيقى العربيين، وقد أخذ عليهما ما لا نزال نشكو منه أحيانًا حتى اليوم من الحرص على التطريب أكثر من الحرص على التعبير الصادق العميق ثم أبدى فيمـا يختص بغناء الشعر لفتة أصيلة فقال إن كثرة التكرار عند مغنينـا لـبعض الجمل الشعرية والوقوف عندها أكثر مما يجب وما يحلو، إنما يرجع إلى ما أخذته جماعة الديوان فى دعوتها الجديدة على القصيدة العربية من التفكـك وانعدام الوحدة العضوية، مؤكدًا أنه لو تخلصت الأغنية الشعرية هى الأخرى من هذين العيبين لاستقام غناؤنا على نسق الغناء الغربى الذى يعتبره المازنى غناء إنسانيًا رفيعًا. وبهذه اللفتة الأصيلة ربط المازنى بين فنى الشعر والغناء العربيين، وهو ربط نرجو أن يحققه ويوسعه جيلنا نحن بحيث تصبح الفنون التعبيرية كافة بل التشكيلية أيضًا وحدة تخضع لكثير من الأصـول الثقافيـة والجمالية الموحدة. وبذلك يكون للمازنى فضل توجيهنا نحو هـذه القضـية الهامة، وإن كنت أحسب أننا سائرون تلقائيًا نحو هذه الغاية بعـد أن اتسـع مفهوم النقد عند جيلنا الحاضر فأصبح يقوم على مذاهب فكريـة وجماليـة واسعة تتصارع وتتنافس، كما أصبح لا يقف عند شعر القصائد، بل يمتد إلى كافة فنون الأدب الشعرية والنثرية والمستحدثة على السواء.

الفصل السابع

نماذج بشرية قصصية

(٢٦) جفروش
(٢٧) دون كيشوت
(٢٨) فوست
(٢٩) فيليستيه
(٣٠) راستنياك
(٣١) العبيط
(٣٢) روبنصن كروزو
(٣٣) أحمد عاكف البرجوازى الصغير
(٣٤) إبراهيم الكاتب
(٣٥) المعلم شوشة الدنك سقا الحسينية

جفروش[١]

Gavroche

للكاتب الإيطالى المعروف بيراندللو Pirandello رواية مسرحية هى "ست شخصيات تبحث عن مؤلف يبرزها إلى الوجود"، وهذا هو معنى الخلق فى الأدب. ولكم من شخصية ما تزال مبعثرة غامضة حائرة، حتى يتاح لها مؤلف يجمع أشتاتها ويوضح معالمها ويدعم حياتها، فإذا هى أبقى على الزمن من البشر، وإذا بها تجتاز الأجيال مستقلة الوجود فى مأمن من الفناء، لأنها أعمق فى الحياة من كل حى، وأصدق دلالة من كل واقع.

ولقد يبدو غريبًا أن نترك النماذج المشهورة كدون كيشوت وهاملت وفوست مثلاً ، لنبدأ بجفروش. وجفروش طفل فى الثالثة عشرة من عمره يظهر ويختفى بعد أن تبدأ رواية "البؤساء" لهيجو وقبل أن تنتهى، فلا هو بطل الرواية ولا هو مدارها، ولكنى رغم ذلك أحب هذا الطفل وأفضله على الرجال، حتى لقد أقعدنى المرض أيامًا فلم أجد جليسًا تستريح إليه النفس خيرًا منه. ولقد سئمت منطق البشر، وأصبحت أرثى لذلك الفيلسوف الجليل[٢] الذى غذى شبابى بما فى الخير والحق من جمال. وما أدرى أضل رجلنا عندما زعم أن النفوس لا يمكن إلا أن تعشق الخير والحق إن بصرت بهما، أم يخادع الناس أنفسهم ويخادعون الغير عندما يتحدثون عن الخير والحق؟ ومن يدرينا؟ قد لا يكون هذا ولا ذاك، وإنما هو عبث بالألفاظ وإخراج للغة

([1]) هذا الفصل والفصول التالية حتى إبراهيم الكاتب من كتاب نماذج بشرية. دار نهضة مصر، يناير ١٩٩٧.

([2]) أفلاطون.

عما خلقت له من حمل معانى النفوس ونفثات القلوب. ولكم من مرة حدثتنى النفس أن اختراع اللغة هو أقسى ما نزل بالبشر من كوارث.

فأشد انفعالات النفس وأعمقها غوارًا وأصدقها رنينًا هو ما يعقد اللسان، وأكمل الرجال شهامة أقلهم حديثًا عن الخير والشر، وتلك ألفاظ ما كان جفروش يعرف لها معنى ولو أنه علم أن للأخلاق قواعد تواضع عليها الناس لفسدت حياته، لأنه نشأ على السخرية من مواضعاتهم والعبث بقوانينهم، وحتى وخزات الضمير ما كان يعرف لها ألمًا، وما كان قوام حياته إلا معنى عميقًا للشهامة وفطنة إلى مواضع التهلكة أكسبته إياها تجارب عاجلته بها الحياة صغيرًا. نعم لقد كانت تجاربه محدودة، ولكنها كانت غنية لشدة ما قاسى من آلام حتى ما كان يدهشه شىء وهو بعد فى العاشرة من عمره.

وكان جفروش يرتدى بنطلونًا لم يأخذه من أبيه وقميصًا لم يأخذه من أمه، وإنما كساه بتلك الأسمال قوم محسنون، ومع ذلك فقد كان له أب وقد كانت له أم، ولكنه لم يكن موضع تفكير أبيه ولا أمه، لقد كان من أولئك الأطفال الذين لهم أم وأب ومع ذلك فهم أيتام.

"وكان شعوره بالسعادة أتم ما يكون عندما يجد نفسه فى الشارع، إذ إن حجارته كانت عليه أقل صلابة من قلب ذوية، وقد ألقوه إلى الحياة بركلة قدم. فطار إليها راضى النفس. لقد كان طفلاً صاخبًا شاحبًا خفيفًا يقظًا ساخرًا حى الملامح مريضها، فكنت تراه رائحًا غاديًا مغنيًا لاعبًا يحفر القنوات. ويسرق أحيانًا ولكن فى مرح كما تسرق القطط أو العصافير، وكان

يضحك لمن يسميه عفريتًا، ويغضب ممن يسميه لصًا. لقد حرم المأوى والخبز والنار والحب، ولكنه كان مرحًا لأنه حر".

هذا هو طفل باريس، وهو منها بمنزلة العصفور من الغابة.

"وبباريس أطفال لا يجدون عشاء كل يوم، ولكنهم قد يذهبون إلى المسرح كل مساء لا قميص على جسدهم، ولا حذاء بأرجلهم، ولا سقف فوق رءوسهم، فهم كذباب السماء لا يملكون من كل ذلك شيئًا. يعيشون أسرابًا. يذرعون الطرقات، ويسكنون الفضاء، ويرتدون بنطلونًا قديمًا يخلعه عليهم أبوهم فينزل إلى ما دون أكعابهم، وقبعة لأب آخر تغطى آذانهم، وحمالة ذات فرع واحد يعقلونها بأكتافهم. يعدون ويتربصون، ويضيعون وقتهم، ويدخنون، ويقسمون أغلظ الإيمان، ويغشون الحانات ويعرفون اللصوص، وما فى قلوبهم من الشر أثر لأن بها لؤلؤة هى الطهر، واللآلئ لا تذوب فى الأوحال.

"وهم يصيحون ويسخرون ويصخبون ويتضاربون، وعليهم خرق كالشحاذين، وأسمال كالفلاسفة. يصيدون فى المجارى، ويطاردون فى القمامة، ويستخرجون المرح من الأوحال. يصرون بأضراسهم. ويعضون بالأنياب. يصفرون ويغنون ويسبون. يجدون بغير بحث، يعرفون ما يجهلون، هم إسبرطيون إلى حد اللصوصية، ومجانين إلى حد العقل، وشعراء إلى حد الإسفاف، يرقدون فوق الأولمب، ويندسون فى الروث ويخرجون منه مرصعين بالنجوم.

ولنتبع جفروش قليلاً فى أزقة باريس وهو يبحث عن عشائه: ها هى حديقة يتدلى منها التفاح (وقد أودت بآدم تفاحة، فلمَ لا تتجى أخرى

جفروش من الموت جوعًا؟!)، ودون التفاح سياج يعبره جفروش، فـإذا بـه على مقربة من زارع الحديقة، وزراعها شيخ فان. يسترق جفروش السـمع إلى حواره مع زوجه العجوز، فإذا بهما فى ضيق شديد، وإذا بالمالك ينذرهما بالطرد، وإذا بهذا الحديث يذهب بما يحس جفروش من ألم الجوع، فيتفقد إلى جوار السياج مضجعًا يأوى إليه.

ومن خلال ذلك السياج لمح طفلنا شبحين يتبع أحدهما الآخر: أولهما شبح شيخ وقور ومن خلفه شبح فتى خليع يتربص به، وما هى إلا أن وثـب الفتى بالشيخ فسقـط إلى الأرض، وهم جفرش ليرى ما حدث، فإذا بالشيخ قد أرغم أنف الفتى، وانتظر جفروش ليرى بقية المغامرة، فإذا بالشيخ يـنهض الفتى آخذًا بتلابيبه كما يفعل قط بفأر، وإذا به يعظه وعظًا طويلاً يفهم منه جفروش أنه لا تستقيم الحياة بغير جهد وإلا انتهت بغياهب السجون أو دماء المقاصل، ثم يدفع الشيخ محفظة نقوده إلى اللص ويخلى سبيله.

لم يرق جفروش ما رأى، وإذا به يتسلل فى الظلام خلف اللص حتى يأتيه، واللص لا يشعر بوجوده، ثم يضع يده فى الجيب الذى بـه المحفظـة ويعود بها حتى يقترب من موضع مضيفه الشيخ خلـف السـياج، فيرمـى بالمحفظة إلى الحديقة ويعدو ملء أرجله، وقد نسى جوعه ونسى مخدعـه، ولكنه فرح مغتبط بتلك البطولة الساذجة، لأن مزاجه مزاج فنان وما يعنيـه من بعد ذلك شىء، وما يريد أن يعرف شيئًا من أحكام البشر. هل مـا آتـاه يعتبر خيرًا أم شرًا؟ هذا ما لا يعنيه، وما أظنه قد ساءل نفسه يومًـا سـؤالاً كهذا، لأنه كما قلنا لا يعرف للشر أو للخير معنى، ولا يأتى أيهما عن حساب أو تقدير، وإنما هى طبيعته تسوقه إلى ما يفعل، وفى فعله هذا جمال لا شك فيه.

قد يلقى فى الطرقات طفلين مشردين أصغر منه سنًا وأضعف قوى، فيبسط عليهما حمايته، ويقودهما إلى حيث يجد لهما قليلاً من الخبز، أو يمهد لهما مضجعًا إلى ساق تمثال نابليون، مستعينًا بما يسرق من أخشاب سياج حديقة النباتات، حتى إذا أويا إلى مضجعيهما خف فى ظلام الليل ليساعد مجرمًا على الهرب من السجن، والمجرم أبوه والطفلان أخواه، ولكنه لا يعلم عن ذلك شيئًا، ولو أنه علم لما تغير موقفه، لأنه يأتى ما يأتى لجمال ما يفعل فى ذاته، وما للخير أو الشر عنده أى اعتبار.

ويعود طفلنا عند الصباح ليوقظ طفليه اللذين يعتبر نفسه قوامًا عليهما، ويعتزم أن يبصرهما بالحياة، وأن يقوم على تنشيءتهما، فيقتادهما معه وسط الطرقات، ولكنه يفقدهما فى ازدحام يلقاه، فيأسف أشد الأسف، ولا يجد عزاءً عما فقد إلا أغنية ساذجة يردد مقاطعها خلال الأزقة المظلمة.

كل تلك المغامرات قصيرة الباع، لا تظهر ما بنفس هذا الطفل الخيرة من غنى، وأما اليوم الذى تجلت فيه ثروته الروحية فكان يوم ثورة سنة ١٨٣٢.

فى ذلك اليوم كان جفروش عائدًا من إحدى ضواحى باريس وبيده غصن مكلل بالأزهار، وإذا بروح الثورة تهب وإذا به من رجالها فيلقى الطفل بغصنه من يده، ويسرع إلى مخزن أسلحة يختطف منه طبنجة واعدًا بردها، ويعدو إلى قلب باريس، ولكنه يلاحظ أن الطبنجة بغير زناد، فليكن، وليعد طفلنا وسط الجموع صاخب مهللاً ، وليتغن بالمرسييز مع المتغنين، وليخطب من حوله: "لا عليكم! إن برجلى اليسرى ألمًا شديدًا، ولقد قسا بى الروماتيزم، ولكنى مسرور أيها المواطنون، وما على الأعيان إلا أن

يستوثقوا من مواضع أقدامهم. من هم أفراد الشعب؟ كلاب! لـيكن، ولكـن ليحترموا تلك الكلاب. آه! ليت هنا زنادًا. لقد أتيت من ظاهر المدينة حيث النار تضرم والقلوب تغلي. آه لقد حان الحين لنقطف زبد القدر".

وفيما هو سائر لا يلقى رجلاً إلا حثه على السير إلى القتال، وإن يكن الحزن قد تسرب إلى نفسه دقيقة عندما نظر إلى سلاحه قائلاً : "سأنطلق إلى المعركة وإن لم تنطلق منك رصاصة".

وفيما هو كذلك إذا بجموع الطلبة الثائرين يمرون وعلى رأسهم زعيمهم "أنجولرا Engolras، فينضم إليهم، لأنهم يعلمون إلى أين يسيرون. خف في مقدمتهم وسلاحه الخرب بيده، والأغاني لا تفارق شفتيه، حتى وصلوا إلى حانة قرروا أن يتخذوا منها مقرهم، وأن يقيموا أمامها حواجزهم، ويأخذ جفروش على نفسه إنجاز تلك الحواجز.

ها هو يغدو ويروح خفيفًا مرحًا. ها هو يصعد وينزل ويصيح، ويرغى ويزبد، حتى لكأنه خلق ليبث الشجاعة فى نفوس الجميع. عجبًا! أى باعث كان يحفزه؟ وأى أجنحة كانت تطير به؟ لقد كان باعثه ما عانى من بؤس، وكانت أجنحته ما يفيض به قلبه من مرح. لقد كنت تراه بغير انقطاع "وكنت تسمع صوته فى كل لحظة. لقد كان وجوده يملأ الفضاء حتى لكأنه فى كل مكان. كنت تراه بأعلى الحواجز يدفع المتسكعين، ويحث المتكاسلين، ويبعث النشاط فى المتعبين، ويقلق المتأملين. يثير فى البعض النشوة، وفى البعض الغضب، وفى الآخرين الجهاد، كما يدعو الجميع إلى النشاط، يخز طالبًا، ويعض عاملاً ، يقف ويسير، ويستأنف السير متنقلاً بين هؤلاء وأولئك، يتمتم حينًا، ويطن أخرى" ثم لا يقف جهده عند ذلك الحد، بل يحاول

أن يشترك فى المعركة فيرمى سلاحه الخرب إلى الأرض، ويأخذ بندقية أثقل منه وزنًا، ويقدح الزناد، فإذا بالبندقية فارغة، وإذا بوجهه يتقطب امتعاضًـــا. ولعل هيجو لم يشأ أن يجعل منه سفاكًا للدماء. ويرسله أحد الثوار بخطـــاب إلى فتاة، فيطيع، وينتهزها فرصة ليحطم بالحجارة ما يلقى من مصابيح، وهو فى أثناء ذلك يغنى بصوته المرتفع وسط الشوارع المظلمة، ويعثر فى أثنـــاء سيره بعربة يد يدفعها حمال ثمل، فيأخذها منه ويسوقها أمامه فوق الحجـــارة فى ضجة تسترعى انتباه رجال البوليس، فيسرعون إليه فيدفعها فى أرجلهم، ويولى الأدبار كدخان تبدد، ويعود إلى الحواجز ليحضر المعركة الحاســمة، فإذا بالإخوان الثوار قد نفذت ذخائرهم. يرى ذلك فيأخذ لساعته سلة يعبر بها الحواجز إلى حيث تتمدد جثث الموتى من الجند يفرغ جعبهم، وما يزال ينسل من جثة إلى جثة، والجند يصوبون إليه رصاصهم دون أن يصيبه أذى، وهو يحاورهم ويداورهم، مختفيًا وراء جثة، محتميًا بمصراع باب، وكلما رفـــت رصاصة بجوار أذنه غايظ من أطلقها بحك أصبعه على أنفـــه، والحـــواجز تهتز، وصوته لا يسكت عن الغناء، حتى حم القضاء وأصـــابته رصاصـــة أقعدته والدم يسيل فوق وجهه، فرفع ذراعيه إلى السماء، وأدار وجهه إلـــى الجهة التى أتته منها الرصاصة وهو يغنى: "لقد سقطت إلى الأرض وتلـــك غلطة فولتير. لقد سقطت بالقناة وتلكة غلطة ..".

ولم يتم أغنيته، إذ أتته رصاصة أخرى خر منها صريعًا، وجهه على الأرض ولا حراك به.

وهكذا قضت روح ذلك الطفل الكبير، وقد اجتمعت بنفسه قوة الثورة على الظلم إلى جوار المرح والسخرية من آلام الحياة.

هذا هو جفروش كما تعرفه باريس فى أطفالها الذين قد لا يعرفون للأخلاق قواعد، ولكنهم يصدرون عما هو أسمى من الأخلاق: عن صفاء فى النفس، وحرارة فى القلب وإمعان فى الحياة ينشر على شفاههم ابتسامة أبدية الخلود.

هذا هو جفروش كما يعرفه كل الفرنسيين وكل من يتكلم الفرنسية، حيث خلدت اللغة هذه الشخصية الأصيلة الجذابة، بأن أدخلتها بين مفرداتها كاسم ذات وكصفة، وهم يدعون الرجل جفروش "C'est un gavroche"، كما يصفونه بتلك الروح التى صورنا "il a l'esprit gavroche". وليس بعد ذلك دليل على خلود هذا الأنموذج البشرى بين ما خلق الأدب من نماذج.

ولكم يذكرنى جفروش هذا بهيجو خالقه وقد ظل طفلاً حتى آخر عهده بالحياة، ولكم يذكرنى برينان الذى قال عنه أحد النقاد فأصاب القول: "إنه كان يفكر كرجل ويحس كامرأة، ويتصرف كطفل". وهكذا شأن كل من تميز بين البشر، فما يجوز أن نخضعهم لأحكامنا الوضعية المتواضعة. ولحياتهم منطق لا يفهمه إلا من يضارعهم. وأما نحن فلنخضع لما تملى علينا الجماعات التى ننتمى إليها، وإن كان لنا أن نحذر أحدًا فليكن ذلك الحذر ممن يتشدقون بكلمات الخير والحق ونفوسهم أصغر من أن تحوى معانى تلك الألفاظ الجميلة.

* * *

دون كيشوت

Don Quichote

يُحكى أنه كان ببلاد اليونان عملاق جبار اسمه "أنتيه" لم يستطع بطل مـن الأبطال أن يثبت له فى نزال، حتى ضجت الإنسانية من بطشه، وحتى ضرع البطل المشهور هرقل إلى أبيه زيس كبير الآلهة أن يدله على وسـيلة يقهر بها ذلك المارد المخيف، واستجاب زيس لضراعة ولده، فكشف له عن مصدر قوة "أنتيه"، قال: أى ولدى هرقل، إن أُنتيه ابن لـ "جيـة" (الأرض)، فما دامت قدماه مستوثقتين منها، فلن يقهره أحد، لأنها تمده بقوتها فما عليك إن أردت قتله إلا أن ترفعه عن الأرض ثم تجهز عليه". ورفع هرقل "أنتيه" بيده، وأطاح برأسه باليد الأخرى، فتخلصت الإنسانية من شـروره، وهكـذا نحن فى الحياة، لا بد لمن يريد أن يظفر منها بما يسميه جمهرة البشر نجاحًا وقوة أن يستوثق من الأرض بقدم وأن يلامس الواقـع عـن قـرب. وأمـا المثاليون الذين يرفضون أن تدنس الأرض أقدامهم، فمثلهم لنكد الطالع كمثل أنتيه وقد رفع إلى الفضاء، ما تلبث السيوف أن تذهب برءوسهم.

عن مغزى تلك الأسطورة القاسية تمخضت حياة سـرفنتيس الكاتـب الأسبانـى الذائع الصيت، خالق دون كيشوت (١٥٤٦ – ١٦١٦). فقد امتلأ خياله منذ طفولته، كما امتلأ خيال دون كيشوت بكل ما قـرأ فـى قصـص الفروسية، حتى لم تعد أحلامه إلا سحرًا ومعارك، وتحدياً وقتالاً ، وجروحًا وصيحات غرام وعذاب، وما إلى ذلك من خوارق الأمور، وتمكنـت تلـك الأحلام من نفسه حتى نزلت منها منزلة الحقائق الثابتة، وحتى لم يعد تاريخ العالم فى نظره سوى سلسلة من تلك المغامرات. ولكم قعقعت أسلحة "رولان" بمفاوز الجبال، ولكم نشرت قلاع "بربروس" الرعب على صفحات المياه! فما

له لا يغامر كما غامروا وما له لا يلتمس المجد بحد السيف كما التمسه من قبل أبطاله؟.

وشاءت الأقدار أن يفشل سرفنتيس فى كل مراحل حياته. حارب فى البر والبحر من أجل إسبانيا ومن أجل المسيحية. حارب بإيطاليا وتونس والبرتغال. وفى سنة ١٥٧١ شهد تلك المعركة الدامية التى شنها المسيحيون ضد الأتراك فى "ليبانت" بمضيق كورنثا بأرض اليونان وخرج من القتال وبصدره طعنتان داميتان، وذراعه اليسرى مشدودة إلى عنقه، وأقعدته الحمى سبعة أشهر بصقلية، حتى إذا أبل من مرضه، واستقل سفينة ليعود إلى وطنه، سقط بين أيدى قراصنة البحر يقودونه إلى الجزائر حيث يظل أسيرًا أربعة أعوام. وأخيرًا ساقت إليه الأقدار من بنى وطنه من افتداه بثمن غال. وعاد إلى إسبانيا، ولكن البؤس لم يفارقه، فكم من محاكمة! وكم من أيام قضاها بالسجن لذنب ولغير ذنب! وحتى مجد القلم لم يستطع أن يناله، فرواياته التمثيلية لم تصب ما أمل من نجاح، وشعره الغنائى لم يلق آذانًا مصغية.

لقد كان من حق سرفنتيس أن يتنكر للحياة، وأن يعود من أحلام صباه ليستوثق من الأرض بقدم، وقد ألقت محن الأيام فى نفسه بذور الشك، فاستحالت آلامه سخرية من آماله التى طوحت به فى كل مذهب، ولكنها سخرية لا تزال تحمل ما كان بتلك الآمال من عذوبة. ومن منا لا يحس فى نفسه بتلك الحقيقة الإنسانية اللاذعة، وهى أننا مهما تنكرنا لأحلام شبابنا، ومهما سخرنا مما كان فيها من طيش لا نملك إلا أن نحنو عليها، ونرفق بها، كما نحنو ونرفق ببعض نفوسنا.

دون كيشوت رمز لأحلام الشباب، وأى سحر أفعل فى النفس من تلك الأحلام؟ لقد تذهب أحداث الحياة بتلك الآمال العذاب التى يقوم عليها صبانا كما كانت تقوم العذارى على النيران المقدسة بمعابد الآلهة يمسكن ضرامها على أن يخمد. ولقد تنقطع أوتار القيثارة، فلا تعود تملأ نفوسنا بنغماتها الساحرة، ولكن النار لابد مخلفة رمادًا مقدسًا، ولا بد للألحان من رجع فى النفس تحن إليه كلما عادت بها الذكرى من ثنايا الماضى الجميل.

وهل أدل على نبل أحلام الشباب وسحر جمالها من أن تتحطم فى نفس صاحبها فيسخر منها، وإذا بتلك السخرية الرفيقة الحزينة تأتى بأروع تحقيق لتلك الأحلام؟ لقد كان سرفنتيس يبغى المجد بحد السيف أو بسنان القلم. فخانته الأقدار وخيل إليه أن تلك الآمال لم تكن إلا نزقًا مضحكًا، فاتخذ من دون كيشوت رمزًا لشبابه، وقص له ما كان له من مغامرات جنونية، فأصاب دون كيشوت الخلود، وأصبح اسم سرفنتيس على ألسنة الإنسانية أنى ذهبت، يقرؤه الأطفال فيلهون بما فيه من قصص ممتع، ويقرؤه الرجال فتفتر شفاههم وتنقبض قلوبهم لما خلف هذا العبث الظاهر من مآس، وحتى الشيوخ تراهم يجمعون الأطفال من حولهم ليقصوا عليهم نبأ ذلك الفارس الجوال الذى لم يفرغ البشر من فهمه وتخريج أفعاله وأقواله كل مخرج، وقد بلغ من غنى تلك الشخصية أن أصبح دون كيشوت رمزًا لكل معنى. فمن قائل: إن هو إلا مجنون يخيل إليه خبله أنه موكل بآلام البشر يحاول لها إصلاحًا، فترتد إليه ضرباته إن لم يضرب فى غير مضرب. ومن قائل إن هو إلا مثالى عنيد لا يزال يصطدم بحقائق الحياة المرة حتى يسلمه الفشل إلى الفناء. وأما أولئك الذين يستطيعون فهمه وعلى وجهه فهم الشباب الذين يحسون

بفيض من الحياة: إنه ليس من الضرورى أن ننجح لنجاهد فى سبيل مثل أعلى نؤمن به ونفنى دونه، لأن الجهاد غاية نبيلة لذاتها، ومتى احتاج النبل إلى ما يعززه من نتائج؟ وأما سرفنتيس فيكفيه مجدًا ألا يرى اليوم طفل أو شاب أو شيخ حصانًا هزيلاً محطمًا إلا صاح: آه روسنانت. وروسنانت حصان دون كيشوت الذى رفعه بطلنا من مرتبة خيل الفلاحة إلى درجة جياد الفرسان عندما انعقد عزمه – أو جنونه إن أردت – على أن يجوب بقاع الأرض ليصلح ما بها من شرور.

وذلك أن دون كيشوت لم يكن فى بادئ حياته ذلك الفارس الجوال الذى خلفه سرفنتيس فى عقولنا. لقد نشأ سرفنتيس بمقاطعة المانش بأسبانيا. نشأ فلاحًا متواضعًا إلى أن حفزته قراءة قصص الفروسية إلى أن يحيى عهد هؤلاء الأبطال. ولقد كانت للفروسية إذ ذاك مواضعاتها. فلابد للفارس من أسلحة، ولابد له من جواد كريم، حتى إذا اجتمعا له طلب إلى أحد الفرسان القدماء أن يقيمه فارسًا فى حفل سنقص مراحله عما قريب، والفارس لا يحيا لنفسه، ولا يجد ما يحفزه على البطولة خيرًا من فتاة يجعلها مستقر حماسته ومعبد أفكاره. فكيف السبيل إلى كل ذلك؟ الأمر هين: بحث دون كيشوت فى زوايا منزله المتواضع، فعثر لحسن الطالع على أسلحة قديمة بمخزن غلاله، فاستلها منه، وأصلح ما بها من عيوب وأزال ما علاها من صدأ. وأما الجواد فأمره أهون، وقد بلغت حكمة هذا الفارس المجنون أن فطنت إلى أن حقيقة الأشياء كثيرًا ما تقف عند مسمياتها وإذًا فليعط حصانه اسمًا جميلاً نبيلاً ، فإذا به "روسنانت" الجواد الكريم، وأى جواد حمل اسمًا أجمل من هذا؟ روسنانت، وهب أن الاسم لا يلاقى المسمى، فما على دون كيشوت من ذلك

وأغلب قيم الحياة مواضعات لا نفهم من حقائقها شيئًا، وأما الفتاة وما يجب أن يتوفر لها من نبل فى المحتد وسحر فى الجمال، فالأمر عنده لا يعدو مجرد إيمان من يحب بما تخيل إليه نفسه العطوف من قيم بمحبوبته، وإذًا فليتخذ دون كيشوت له فتاة ريفية ساذجة لم يرها فى حياته قط، وليعطيها اسمًا من أسماء الأميرات، وليشد بجمالها ونبلها أينما حل. لتكن فتاته "دولسينيه دى توبوزو" ولاح أن فى هذا الاسم من جمال الجرس وندرة الوقع وجلال المعنى ما يتفق مع اسمه هو "دون كيشوت فارس المانش".

ها هو دون كيشوت مسلحًا على ظهر روسنانت جواده الكريم، وها هو ما يستأنف شوطه فى الحياة، ولتكن أولى مغامراته حفل تنصيبه فارسًا. سار فى يومه الأول حتى انتهى إلى فندق بالريف، خيل إليه أنه قصر منيف، فاتجه إلى صاحبه، وأخذ يخاطبه كشريف يخاطب شريفًا، وكان صاحب الفندق من الخبث – رغم بلادة حسه – بحيث قبل منه أن يقيمه فارسًا، وأدخله إلى فناء فندقه، حيث أمضى المسكين دون كيشوت ليلة قائمًا إلى جوار أسلحته التى عقدها فى حزمة إلى حافة بئر هنالك، حتى إذا أتى الصباح أتاه صاحب الفندق، وبيده "دفتر حساباته"، وتظاهر بأنه يقرأ فيه صيغة الفروسية، ثم ضربه بمسطح سيفه، وصاح به أن اذهب فأنت فارس.

خرج دون كيشوت من الفندق فارسًا أصيلاً ، وبقلبه إيمان ثابت بما خلقته من أجله الأقدار، وهو إصلاح ما فى العالم من شرور. ولم يكد يخطو خطوات حتى رأى فلاحًا قد شد خادمه إلى شجرة، وأخذ يوجعه ضربًا لأنه طالب بأجره. أثار هذا المنظر شهامة دون كيشوت، فخف إلى الرجل وأرغمه على أن يفك وثاق الخادم، وأخذ عليه عهد ألا يعود إلى ما ارتكب

من ظلم، ولكنه لم يكد يمتطى "روسنانت" ويواصل سيره حتى عاد الفلاح فشد وثاق الخادم وعاد الظلم إلى مجراه. وهذا مثل مما أوهم به دون كيشوت نفسه من إمكان رفع الظلم عن المظلومين.

ويا ليت الأمر قد وقف عند هذا الحد، ولم يمتد الأذى إلى شخص دون كيشوت نفسه، فكم جرت عليه أحلامه شرًّا مستطيرًا. لقد كان من واجبه – على الأقل فى نظره هو – أن يدافع عن فتاته، وأن يحمل كل من يلقى من فرسان على الإقرار بأنها أجمل وأنبل من تقل الأرض، وإلا فكيف يقبل أن يكون فى الوجود فتاة خيرًا من فتاته؟ وفعلاً لم يلبث أن لقى جماعة من التجار فى طريقه ومن خلفهم خدمهم، فحسبهم – لجنونه – فرسانًا جوالين مثله، فاستوقفهم، وتحداهم أن يدلوه على فتاة أجمل من "دولسينيه". فقال أحدهم: "أيها الفارس الكريم، لسنا نعرف دولسينيه فتاتك تلك. أرنا إياها فإن وجدناها على ما تزعم من جمال حكمنا لك بما تريد". فأجاب دون كيشوت: "وأى فضل يكون لكم؟ كل ما ستفعلونه عندئذ سيكون الاعتراف بالحقيقة الراهنة، إنما المهم هو أن تشهدوا بهذه الحقيقة دون رؤيتها، وأن تعلنوا تلك الحقيقة، وأن تقسموا بأيمانكم بها، وأن تدافعوا عنها ضد كل إنسان". هكذا أراد دون كيشوت، ولكنه لم يستطع حمل هؤلاء الرجال على ما أراد، فهجم عليهم "بروسنانت"، وزلت قدم الجواد فسقط الفارس على الأرض، وأشبعه أحد الخدم ضربًا، وبقى دون كيشوت على الأرض متعثرًا بأسلحته لا يقوى على النهوض، حتى خف إليه أحد الفلاحين من معارفه، فأنهضه وقاده فى حالة يرثى لها إلى منزله، حيث لزم الفراش أيامًا يداوى جراحه.

رأته مربيته وبنت أخته وأصدقاؤه القسيس والحلاق على هذه الحالة، فقرروا لساعتهم أنه لابد من إحراق قصص الفروسية الموجودة بمكتبة دون كيشوت، لأنها هى التى أضلت عقله وأصابته بهذا المرض العضال، وهم يظنون أنهم بعملهم هذا سيشفون دون كيشوت من هذا الداء شفاء لا نكسة بعده، ولكن أنى لهم بأن يلزموا هذا الفارس الجامح حياة مغلقة الآفاق مبتذلة الأحداث؟ لا، لابد لدون كيشوت من الرحيل من جديد، ولكنه سيحتاط للأمر هذه المرة فيأخذ معه مالاً وتابعًا يسير وراءه أينما يذهب. واختار دون كيشوت تابعًا له فلاحًا من جيرانه لا يقل عن البطل شهرة، ومن يجهل "سانكوبانشا"؟ وقبل سانكو أن يصاحب فارسنا لصداقته له، ولأنه كان رجلاً إذا طلعة بطبعه، ثم لأن دون كيشوت وعده بأن يعطيه جزيرة ليحكمها بمجرد أن يُكوِّن الإمبراطورية التى يأمل أن يخضعها لسلطانه.

واستأنف دون كيشوت السير ومن خلفه سانكو. وبين الرجلين من التناقض ما بين الجنون والعقل فى عرفنا. فعندما يغرق دون كيشوت فى أحلامه. نرى سانكو يملأ بطنه أو يرطب حلقه، وبينما يسهر دون كيشوت الليل الطويل يناجى دولسينيه، نسمع سانكو يغط ما استطاع غطيطًا، ولكنه لا يخلو الأمر إذا ما سقط دون كيشوت عن ظهر روسنانت وأشبع ضربًا، من أن تصيب سانكو بعض لكزات، إذ إن محاولاته الفرار لم تكن دائمًا منتجة، فكثيرًا ما كان يلحق به، وربما تخلف عن سيده قليلاً فسقط بين أيدى من لا يرحم له موجعة.

ولكم كان بودى لو استطعت أن أقص على القارئ شيئًا من حوارهما، ليستبين موضع الحكمة من كلام هذا المجنون، وموضع الجنون من كلام هذا

العاقل، أو العكس، ولكن أنى لى بذلك؟ وأى جدوى من سرد مآس تضحك منها الشفاه وفى القلب أسى عميق؟ ثم من منا لا يذكر طواحين الهواء التى حسبها دون كيشوت عماليق فانقض عليها بجواده فألقته أذرعها إلى الأرض محطم الأضلاع. ألا يرى معى القارئ كيف بلغ من بؤس هذه النفس الخيرة أن أخذت تضرب فى غير مضرب؟ وكم يكون أسف القارئ لو أخبرته أنه اتفق يومًا لدون كيشوت أن قاتل دون مسجونين حتى أطلق أيديهم من الأغلال، ثم طلب إليهم أن يذهبوا إلى "دولسينيه" ليقدموا إليها "واجبات الاحترام"، فرفضوا، بل وضربوا دون كيشوت ضربًا مبرحًا.

حدث كل هذا لدون كيشوت وأمر منه. فكم عجز عن رفع ظلم لفساد نفوس البشر، وكم لاقى عن شهامته أسوأ الجزاء، بل كم أضل القضاء ضرباته فضاعت عبثًا، حدث كل هذا مما لا أريد أن أحزن به القارئ، ولكنى لا أملك أن أمسك القلم عن ذكر ما كان من نزول دون كيشوت وسانكو بأحد الأشراف الحقيقيين، وكيف أن هذا الشريف أعطى سانكو بالفعل ضيعة من ضياعه ليحكمها موهمًا إياه أنها الجزيرة التى وعده بها سيده. وبودى لو أمعن القارئ فى النصائح الثمينة التى زود بها دون كيشوت إذ ذاك سانكو، فقد أوصاه قائلاً :

"أى بنى! أوصيك بتقوى الله، فتقواه رأس الحكمة، وما دمت حكيمًا يصحبك التوفيق فى كل أمر، ثم اذكر دائمًا نشأتك الأولى لكى تفهم نفسك على حقيقتها، وهذا الفهم هو أشق وأنبل ما يجب أن تتطلع إليه. احذر نزوات نفسك، ولتحرك فيك دموع الضعفاء رحمة لا تقل عما تحرك شكوى الأقوياء من عدل. حاول أن تعثر على الحقيقة فى ثنايا ما يعدك به الأغنياء من

وعود، وما يقدمون لك من عطايا، قدر حرصك على التماسها فى زفـرات الفقراء وإلحاحهم الممل.

اذكر دائمًا أن طبيعة البشر فاسدة، وأن الكثير من آثامهم إنما مـرده هذا الفساد الأصيل. فعندئذ لن تقسو على مجرم".

يا له من جنون ذلك العقل الذى يتفوه بتلك الحكم!.

وأما "سانكو" فلم يطل حكمه. وكيف له – وهو الرجل الواقعى العاقل – أن يزج بنفسه فيما لم تهيئه له الأقدار؟ لطالما طلب إلى دون كيشـوت أن يحد من طموحه، وأن يتخلى عن أوهامه، فكيف له الآن أن يقيم نفسه – وهو الفلاح البسيط – حاكمًا على العباد؟ أليس من الخير أن يقنع بما خلـق لـه؟ أليس من العقل أن يتخلى عن جزيرته الموهومة ليعود إلى جوار سيده؟ أليس سانكو على النقيض من دون كيشوت؟ أليس هو العقل نفسه إن صح أن دون كيشوت هو الجنون المطبق؟ وبالفعل تخلى سانكو عن جزيرتـه الموهومـة ليعود إلى مصاحبة دون كيشوت. ومن عجـب أن يحـرص العقـل علـى مصاحبة الجنون كل هذا الحرص!

واستمر دون كيشوت فى مغامراته، وكل فشل يغريه بمغامرة جديدة، وعزمه ثابت لا ينال منه شيء، حتى كان يوم انهزم فيه بمعركة دارت بينه وبين فارس آخر، وعز عليه أن يهزم كرجل ضد رجل، ونالت الأحزان من نفسه فخر مريضًا، ولازمته الحمى عامًا كاملاً ، خرج منه وقد عـاد إليـه عقله. وبودنا لو امتدت به الحياة ليقص علينا ما هداه إليه جنونه من دروس. ولكن الموت لم يلبث أن واتاه، وكأنه قد ناء بحمـل عقله، أو كأنه من أولئك الذين يصدق عليهم قول الشاعر الفارسى: "نحن أمواج إن نسترح تمت".

مات دون كيشوت بعد كفاح تعزى بنبل غايته عن كل المآسى، وكأنى به لم يستطع عزاء عن تلك الأحلام الجميلة التى تهدمت بتهدمها حياته. مات فتلقى الموت كما يتلقى محب ابتسام حبيبته أو شهيد وجه ربه. مات بعد أن علم أن القتال لخير البشر قتال مع طواحين هواء، مات بعد أن فشلت جهوده، ولم تعد لديه القدرة على استئناف حياة بليدة راتبة كالتى يحياها ملايين البشر من الخاملين.

مات هذا المجنون، ولعله "كألسست" موليير و "مغفل" دوستيوفسكى من أولئك الذين لا نضحك منهم ولا نرميهم بالجنون إلا لقصور فى عقولنا وفساد فى طبائعنا. وهذا العالم الجميل الذى صبت إليه تلك النفوس النادرة، لعله العالم الحقيقى، العالم الذى يجب أن يحيا فيه البشر إن أرادوا رفع قلوبهم إلى المثل الأعلى.

مات دون كيشوت فى كتاب سرفنتيس، ولكنه بقى فى عقول جميع الأجيال التى عبرت الحياة، أو التى ستعبرها رمزًا لما فى نفوس الشباب الخيرة من التماس الخير والفناء فى سبيله، رمزًا لما قد تقود حماسة القلوب إليه، مما يسميه الحمقى جنونًا، مات وظلت حياته درسًا خالدًا لما فى الجهاد فى سبيل المثل الأعلى من نبل يكتفى به عن كل النتائج.

* * *

فوست

Faust

"تسألونني: أي فكرة أردت أن ألبسها فوست؟ وكيف لي أن أعرفها؟ ثم أنَّى لي بالعبارة عنها؟ قد تكون جولة بين الأرض والسماء! هي خطوات أكثر منها فكرة، وإن يكن في فقدان إبليس لرهانه ونجاة ذلك الرجل – الذي مازال وهو في حمأة الرذائل يهفو إلى الخير حتى نجت روحه من الهلاك – ما ينير الكثير من وقائع حياته، ولكن هذه ليست الفكرة التي تستقر في قلب القصيدة، بل ولا في أي جزء من أجزائها تأخذه على انفراد. أي نجاح كنت أصيب لو أنني حاولت أن تنتظم تلك الحياة الغنية النزعات المتنوعة الأحداث فكرة واحدة كما يجتمع العقد إلى نظامه! ولكنه ليس لي كشاعر أن أجسم فكرة مجردة. لقد أودعت نفسي كل ما تلقيت من إحساسات، إحساسات عديدة حية متنوعة، وأتاني بها خيال دائم اليقظة، فتناولتها كشاعر بالصياغة والصقل، ثم أسلمتها القارئ صورًا نابضة الألوان أرجو أن تثير فيه ما أحسست".

هكذا يحدث جيته صديقه إيكرمان عن فوست، وعلى ضوء هذا الحديث نستطيع أن ننفذ بعض الشيء إلى أسرار تلك الشخصية العجيبة التي رافقت جيته خمسين عامًا من حياته، يصور بعض نواحيها حينًا، ثم يتركها ليعاودها بعد زمن، وهو في كل يوم يفيد جديدًا يضيفه على رجله الذي اتخذ منه رمزًا لمأساة النفس البشرية، تجالد الحياة لتنتزع منها سرها الكامن، فتطمئن إلى يقين وتفلت من حيرة أبدية.

على أن جيته لم يخلق فوست من العدم، فقد ألفت القرون الوسطى تلك الشخصية: شخصية الرجل يهب إبليس روحه على أن يكشف له عما

يجهل من سـر، وأن يمكنه مما تصبو إليه نفسه من لذة، فينال من الحياة ما يعز على عامة الناس، ولكم آمن رجال ذلك العهد بالسحرة وعصيهم وحيلهم مما تغص به آدابهم، بل لقد عاش بالفعل فى القرن السادس عشر "دكتـور" اسمه "فوست" اجتمعت إليه كل خصائص السحرة التى تحـدثنا عنهـا آداب القرون الوسطى، ونحن بعد لا ندرى أكان هذا الرجل نصابًا أم كـان ممـن يصدرون عن فيض إلهى، ولكنا نعلم أنه أنفق عمره ضاربًا فى بقاع الأرض يحتال على الحياة بخداع سذج العقول، ولكم سما صيته بين طلبة الجامعـات بألمانيا، ولم لا؟ ألم يكن مثلهم ضليعًا فى الآداب اليونانية واللاتينية القديمة؟ ثم ألم يبلغ من مهارته يومًا أن بعث من قبرها أمام أبصارهم الذاهلـة تلـك الحسناء الفاتنة "هيلانة" التى جعل هوميروس من سحر جمالها سببًا لحـرب ضروس بين الشرق والغرب؟ لقد كان دكتورنا بلا ريب على صـلة وثيقـة بإبليس – بهذا ذهبت الأسطورة وهو حى. فما بالك بعد موته؟!. تناولها خيال الشعب بالتنمية حتى كان مسيحى متدين – لعله قسيس – اتخذ من تلك الحياة العجيبة موضعًا للعبرة وعرضها فى كتاب – (كتاب الشعب) – يصور فيـه فوست رجلاً حبته الطبيعة بمواهب فذة، ولم تستطع المسيحية التى نشأ بين أحضانها أن تمسكه عن الغرور، فهوى فى الخطيئة. تطاولـت نفسـه إلـى معرفة كل سر، والتمتع بكل لذة، ولم يجد سبيلاً إلى تحقيق هذا الحلم غيـر الاتفاق مع الشيطان على أن يهبه روحه عند الموت، وعلـى الشـيطان أن يرسل إليه أحد رجاله (إبليس) يقوده خلال ما يبغى من لذة محرمة أو معرفة منعت عنا – نعم إن الدكتور لم يفقد إيمانه، وكانت نفسه لا تزال تحن إلـى رحمة الله. ولكم مناه ذلك الإيمان أن يخادع يومًا إبليس فيفلت من قبضـته،

وقد فاز منه بما يريد. ولكنه لم يستطع، فقد نصب له إبليس من أشراك الرذيلة ما تعثرت به خطاه وعز معه الخلاص.

وتناول الكتاب تلك الحياة دون أن يغير أحد من فكرتها كما صاغها "كتاب الشعب"، ومثلت تلك الحياة على مسرح العرائس، حيث كان الممثلون شخوصًا من الخشب على نحو ما نرى فى "الأراجوز" حتى جاء الكاتب الإنجليزى الممتاز "Marlowe" مارلو" معاصر شكسبير ونده الفذ، فجعل من فوست ثائرًا على ربه، ثائرًا على قضائه، ثائرًا يكسب عطف من يستمع إليه، وحسب الناس أن مارلو قد خلع على فوست وجودًا لم يفلت منه أبد الدهر. وما علموا أن جيته سيتناول هذا الشبح فينفخ فيه روحًا جديدة، روحًا تجعل من الشبح رمزًا لكل عبقرى يضيق بما فى بطون الكتب من معرفة زائفة فتصبوا نفسه إلى الحياة، وإلى المعرفة المباشرة، يستقيها من قلوب البشر، أو من حفيف الأشجار، وإن يكن فى نزعته هذه ما يباعد بينه وبين البشر، فتثقله وحدة النفس، ويعقد به ضعفه البشرى عما يريد فيتعاقد مع الشيطان كما تعاقد أسلافه، ولكنه اليوم لم يعد كما تصوره خيال الشعب: ذلك الرجل الذى يهوى مع إبليس إلى نار جهنم، فقد جعل منه "لسنج" رمزًا للمعرفة الكاملة، وقد ارتفع به جيته إلى سمو الرجل الممتاز الذى يسعى بكل قواه وراء المعرفة والحياة، وقد اتخذ منه شاعرنا مستقرًا تجتمع إليه مسرات البشر وأحزانهم.

وفى الحق أن فوست ليس نفسًا مبتذلة، وإلا لما كان موضع نزاع بين إبليس والله – تعالى عن ذلك – وهل يقتتل أحد على توافه الناس أو الأشياء؟ وفطن إبليس إلى أن نفس فوست بها من قوة الحياة ما يدفعها إلى

التماس كل سر والتمتع بكل لذة، فأحس فيه فريسة لشره، وود لو فــاز بــه، ولكن كيف السبيل والله مستقر بضمير فوست؟ وهل النفوس الخيــرة مهمــا أسفت إلا ملائكة هوت، فما تزال تذكر السماء، ولكم تــردت نفــوس فــى الخطايا ثم أثار لها الندم سبيل الخلاص! اللهم إن هذا حق آمن بــه فوســت واطمأن إليه، فتعاقد مع إبليس بمداد من دمه على أن يهبه روحه يذهب بهــا أينما شاء، إن رضيت نفسه الرضاء كله بما يمكنه منه إبليس من لذات.

ها هو فوست فى غرفة درسه يحاور نفسه الثائرة: أو ما يسميه الناس "دكتورًا"؟ أو ليس يعلم أكثر مما يعلم الغير؟ ولكنه قد انتهــى إلــى حــدود المعرفة، ونظر فوجد معرفته جوفاء لا تورث يقينًا ولا تجعله خيرًا مما كان. ومتى كانت المعرفة متاعًا يسلمه شخص إلى شــخص حتــى نســتطيع أن نلتمسها فى بطون الكتب؟ وكيف لروح قوية كروح فوست أن تفنــى بــين جدران حجرة ضيقة وهى أوسع من أن يحتويها عالــم الأرض على رحابته؟ وكيف لحواسه أن تهدأ وقد خلقت حادة قوية لا يشــبعها غيــر الإحســاس المباشر يرسله خلالها ندى الصباح وبريق نجوم الليل؟ وهبه أصاب معرفــة ما، أليس فى ملابساتها ما يذهب بما لها من سلطان مطلق؟ وهبه خطا نحــو ما نألف من سعادة خطوة، أليس من خلف خطوته هذه هوة سحيقة يتــردى فيها فيبتلع الزمن ما لــم يكد ينعم به؟ وهبه أصاب لذة ما، أليس من روائها ندم لاذع يذيقنا مر العذاب؟ وإذًا فليلتمس فوست من إبليس عونًــا علــى أن يصل إلى معرفة أسرار الحياة والوجود معرفة مباشرة كليــة مطلقــة، وأن يصيب من اللذات ما يترك فى النفس رضًا أبديًا ونشوة لا تزول. هــذا مــا يبغى فوست، ولكن ترى أيستطيع إبليس أن يقدم إلى فوست ما يريد؟

إبليس هو روح الشك والنكران – روح هدامة – روح الشر، فكيف له أن يهدى فوست إلى يقين أو أن يدله على لذة تدوم ولا تورث ندمًا؟ إبليس هو وحى غرائزنا الوضيعة، يكمن فى أنحاء نفوسنا المظلمة ينير ما استقر فيها من عناصر الشر ويلتمس لها أهدافًا يغرينا بها. ها هو يتقدم إلى فوست وقد ارتدى ثوبًا أحمر يطرزه الذهب، وفوق كتفيه معطف من الحرير الثقيل وبقعته ريشة ديك. وسيفه الحاد السنان معلق بخاصرته. وها هو ينصح إلى فوست أن يرتدى رداء كردائه، وأن يترك غرفته مخلفًا بها تلك الوساوس التى أتلفت عليه أيامه ليدلف إلى الوجود ملتمسًا أسرار الحياة.

"وأى ثوب يستطيع أن يغير من شعورى بضيق الحياة، وقد جاوزت سن المرح دون أن أبلغ سن اليأس من اللذات وماذا يستطيع العالم أن يمنحنى. ودقات الزمن تصيح بآذاننا صيحات أبدية بح بها صوت الوجود فى أغنية لا تنقطع أن "تنح، نعم تنح"؟ استيقظ مع الصباح فتغلى نفسى غيظًا، وألقى ضوء النهار بدموع مريرة لعلمى أن أى نهار لن يحقق شيئًا مما أملت، بل إنه لمفسد على ما أتوقع من سرور، وفى ضوئه تتناولنى الألسنة بالنقد اللاذع المرير، فتشل فى نفسى كل توثب للخلق بما تأتينى به من أحزان الحياة البغيضة، ثم إذا جن الليل ذهبت إلى فراشى وفى النفس لوعة مقضة، هنالك لا أنعم براحة، وفى أضغاث الأحلام ما يملؤنى رعبًا. ترى الإله الذى يسكن عقلى لا يمسك عن إثارة ما استقر بأعماق نفسى، وقد بسط سلطانه على كل ما أملك من قوى، بينما هو أعجز من أن يثير شيئًا من هذا العالم الخارجى، شيئًا أشبع به ما يثير فى نفسى، ولهذا كانت الحياة عبئًا يثقلنى، وكان الموت أحب إلى نفسى من هذه الحياة البغيضة".

ولكن إبليس لم ييأس من فوست، لعلمه أنه بشر ينتابه اليأس والأمل طورًا بعد طور، وهو بعد على ثقة من أنه يستطيع أن يغير من لون نفسه ما انتزع تلك النفس من وحدتها وصرفها عن التفكير فى حقيقتها، ولقد نجح إبليس فيما أراد. وقبل فوست أن يصاحب إبليس "على أن يسلمه روحه – إن استطاع – أو يسلمه إبليس إلى الدعة يركن إليها، فيطمئن ويرضى عن نفسه بما يخادعه به من لذات ويتملق عنده من غرائز". وفى الحق أنه لاتفاق عجيب ما يزال الناس حتى اليوم يستوضحون معناه. ترى أموضع النزاع هو: إلى من ستصير روح فوست؟ إلى خالقها تسمو إليه ما تعلقت بأشعة المثل العليا، أم إلى جهنم يقوده إليها إبليس بخطا حثيثة ملتوية؟ أم هو مصير الإنسانية قاطبة تتنازعها قوى الخير والشر أم هو لا هذا ولا ذاك، بل نزاع بين ملكات النفس المختلفة – ملكات تسمو بنا إلى أعلى، وأخرى تهبط بنا إلى أسفل. ومن يدرينا؟ قد يكون الأمر مجرد جولة – كما يقول جيته نفسه – يحمل الشاعر فوست عليها بين الأرض والسماء ليرى ماذا تخلف خطاه من أثر، وقد انعقد عزمه على أن يجوب خلال الطبيعة التى خلقنا بين أحضانها وفى حناياها كل سر دفين. "ألست ترى إلى الأشياء كيف تفكر خلالنا وكيف نفكر خلالها، وإن تكن وحدة تفكيرها أدق من أن تكون قضايا وأكثر ما تكون نغمًا أو لونًا" وقد انعقد عزمه على أن يجوب خلال النفوس البشرية، ولكم أودعها الله من سر لا تسلمه إلا لما يشابهها من نفوس! ولكم تجرى أصدق الحقائق على أبسط النفوس! ولكم يفيض النبل من أشد القلوب سذاجة! ولسوف نرى كيف أن لذات الحياة المادية لم تورث فوست غير ندم سما بنفسه، ولسوف نرى نشوة الخيال لا تدوم إلا إلى حين، ثم تولى تاركة فى

النفس فراغًا مؤلمًا. ولسوف نرى أن العمل نفسه قد تخدعنا ضوضاؤه وإن لم يخلف أثرًا يبقى، ولسوف تتجلى مأساة فوست عن سبيل النجاة، وما سبيلها إلا أن نحيا بقلوبنا، وأن نضع لعقولنا حدودًا تلزمها دائرة لا تعدوها.

وما لنا نستوضح هذا السر ، وفي خطوات فوست وإبليس ما هو أوضح دلالة من كل تفكير؟ أليس من الخير أن نصاحبهما لنرى ما هما منتهيان إليه ، ثم نحكم بعد ذلك على ما تعاقدا عليه؟.

ها هو فوست وإبليس يبدآن رحلتهما الطويلة الشاقة بزيارة لحانة بليبزج. حاول إبليس أن يغرى فوست بالتماس اللذات وسط جماعة الطلبة وهم يلهون في صخب وضيع ، وكئوسهم بين أيديهم يعبونها عبًا ، وحناجرهم ترد أقبح الغناء وأتفهه : "نحن وحوش اللذة ، نحن خنازير الورى" وسمع فوست هذا القرار فصدفت نفسه ولم يجد ما يقول إلا رجاءه إبليس أن ينصرف به عن هذا المكان ، وكيف لنفس حامية كنفس فوست أن تستريح للذات الحانات الحقيرة؟.

وحسب إبليس أن فوست لم يسترح إلى تلك اللذات لأنه قد جاوز السن التي كان يستطيع أن يلهو فيها مع الطلبة ، فقاده إلى ساحرة أعطته شرابًا يرده إلى بدء الشباب ويوقظ في نفسه لذات الحواس ، ولئن صدفت نفسه عن لذات الشراب وصخب الشباب فليعد له إبليس هذه المرة أشراكًا أحكم حلقات ، وليغره بما هو أعلق بكل نفس ، ليدفعه إلى الحب. وفيما هو في الطريق مرت بهما فتاة جميلة طاهرة النفس تطلعت إليها رغبة فوست الظمأى إلى الجمال، واحتال إبليس حتى أوصله إليها ، وحسب أنه قد نجح في الهوى بنفس فوست إلى ما أراد من سقوط ، ولكنه لم يفطِن إلى أن جمال تلك الفتاة

ونبل نفسها خليقان بأن يسمو بفوست عن كل إسفاف. ولمَ لا ، وقد خبر جيته نفسه تلك التجربة الرائعة عندما أحب – وهو في الرابعة عشرة من عمره بفرانكفورت – فتاة تشبه مرجريت هذه شبه قطرات الندى بعضها لبعض ، ودخل فوست إلى مرجريت، وكان الوقت أصيل الغروب ، فارتفع قلبه إلى المثل الأعلى، وانطلق لسانه بأجمل الشعر: "مرحبًا بك أيها الشفق العذب، أيها الضياء البليل يرسل أشعته الذهبية تنير هذا المعبد المقدس! وأنت أيها الغرام المبرح! دونك قلبي أمسكه بعذابك العذب عن أن يأتي عليه الفناء وسط ندى الآمال! يا له من هدوء وديع! يا له من استقرار راتب! يا له من رضا نفسي جميل، ذلك الذي يعمر تلك الدار! أي غنى يملأ هذا الفقر البادى؟ وأى سعادة تملأ هذا السجن المظلم؟".

ووجدت نفس فوست راحة من حيرتها الأبدية، وأحست نفس فوست برضا لم تستشعره أبد السنين، وكاد رجلنا يفلت من أيدي إبليس، وكاد رجلنا يطمئن إلى الحياة مخلفًا وراءه عهدًا مظلمًا لم يعرف فيه غير القلق وشقاء النفس. أليست مرجريت بطهارة نفسها، وجمال روحها، وفتنة وجهها – خيرًا من فوست بعلمه الذى أنزل بنفسه الخراب وساقها إلى تطلع أبدى لن يلقى من ورائه خيرًا؟ ولكن إبليس له بالمرصاد، مايزال يغريه بالشر حتى يقع ما لابد منه. حملت مرجريت، وسقت أمها السم على غير علم منها، وهي تحسب أنه منوم بسيط سيمكنها من أن تخلو بحبيبها كما أوهمها إبليس. وظهر حملها وثارت ثائرة أخيها لهذا العار الأبدي، فأغرى إبليس فوست بقتله في نزال دبره ذلك اللعين. ووضعت مرجريت حملها وضعفت نفسها عن مجابهة الناس بعارها، فألقت بولدها إلى اليم. وحزن فوست حزنًا عميقًا،

وقد أخذ الندم يحز في نفسه حزًا، وإبليس لا يمهله لحظة، دائب الوسوسة في أذنيه. ولكم ود لو يعينه إبليس على أن يقوض ما بقى من أركانها ليفلت من هذا الشقاء المقيم: شقاء النفس الخيرة تساق إلى الشر سوقًا فلا تعود منه إلا بأمر الآلام.

وألقى بمرجريت إلى ظلام السجن، وثارت ثائرة فوست، وود لو تسحق قدرة الله إبليس اللعين. وحاول إبليس أن يمد من غواية فوست بمعسول القول فلم يستطع، ولهذا لم يرى بدًا من أن يأخذه إلى قمة جبل بروكن حيث تعقد الجن عيدها السنوي، وهناك أغرى به فتاة حسناء، لعله ينسيه ألم الندم الذي أوشك أن يطهر نفسه من كل شر، ولعله يعود به إلى السقوط، ولكن هيهات فها هى مرجريت تلوح وسط هذا الصخب فيما يشبه أحلام اليقظة، فيغادر فوست العيد عاديا ملء أرجله إلى حيث تقيم مرجريت وسط غياهب السجن. وأرغم فوست إبليس على أن يقوده إلى حيث هى. ووصل فوست إلى مرجريت، وحاول عبثًا أن ينجو بها من السجن، ولكن إلى أين تذهب وقد أصبح العالم لها سجنًا أضيق من سجنها؟ لا! لقد فات الوقت. وصاح إبليس مغتبطًا: لقد كتب لها الهلاك. وصاحت أصوات من السماء، لقد كتبت لها النجاة. وقاد إبليس فوست إلى خارج السجن ومن جوفه صوت يصيح متهافتًا: هنرى! هنرى! وخرج هنرى فوست إلى فضاء الأرض وقد ضاق به الفضاء بما رحب، وأخذ منه الإعياء كل مأخذ، فألقى بنفسه على حشائش الأرض ينتظر قضاء الله فيه. ترى ماذا ستفعل به رحمة الله؟.

أراد فوست أن يمس الحياة عن قرب. فلم يجد فى الحياة غير مرارة الندم. أراد فوست أن يلتمس من الطبيعة أسرارها، فضاق به فضاء الأرض ولكن أليس هناك رحمة الله تملأ الوجود، وقد حلت بكل شىء، ونفذت إلـــى كل نفس؟ ومن يدرينا؟ لعل الله غافر لهذا العبد النادم ما أتى من سيئات لـــم يقصد إليها، ولعله ملهمه نسيان ما كان. ولئن كانت لذات الحياة المحسة لـــم تعقب خيرًا، فلعل فى نشوة الخيال ما يغنى. ولئن ضاقت بفوســـت الأرض، فهناك ما خلف الأرض، هناك لاشك عوالم غير عالمنا. ليحاول فوســـت أن ينفذ إليها، ولننظر ما هو مصيب منها. لقد عافت نفســـه اللـــذات الحقيـــرة، وشقيت نفسه بحب حسى. فليطلب إذًا لذة المجد، وليصرف قلبه إلـــى مثـــال الجمال يحبه بروحه. ليصرفه إلى هيلانة رمز الجمال، وليسخر إبليس فـــى بعثها إلى الحياة.

* * *

فيليسيتيه

Félicité

فيليسيتيه بطلة لقصة صغيرة للروائى الفرنسى الكبير فلوبير عنوانها "قلب ساذج" كتبها المؤلف سنة ١٨٧٧، ونشرها مع قصتين أخريين بعنوان "ثلاث أقاصيص".

فى عنوان القصة وفى اسم البطلة ما يشخص هذا الأنموذج المؤثر. ولو أنك طلبت إلىَّ أن أترجم هذا الاسم وكان ذلك من حقى لما وجدت خيرًا من "أم السعد"، فأنا أحس فى هذا اللفظ سذاجة القلب وطيبته.

فيليسيتيه خادمة من خدم الريف: عقل محدود، وقلب رحب. وعن هذه المفارقة يشع نبل حياتها المتواضعة الحزينة. فلقد تراها تأتى من أعمال البطولة ما يتحدث به الناس كافة إلا هى، وذلك لأنها لا تدرى ما البطولة، بل ولا تفكر فيما تأتى، مثلها مثل كلب أمين، لأن الأمين من طبعه، يقاتل دون سيده ولقد يمسه الأذى ويعود من المعركة لا يذكر إلا ما به من جراح يحييها ألمه. ولقد تنزل بها المحن فتألم حتى لتطرح نفسها على الأرض صارخة معولة، ولكنه ألم غفل لا أثَرَ فيه لمذكيات العقل الذى ما يزال يلوك بلوانا حتى يجعل من التوافة جلائل الأمور. فيليسيتيه مثل حى لملايين البشر الذين لم تفسد الحياة العقلية طبائعهم فتركتها كما هى بما تحمل من عظمة وبؤس. وإنك لتستعرض حياتها فلا تقع على فكرة ولا تقف عند رأى، وإنما هى سلسلة من الوقائع لا تخلف بنفس خادمتنا المسكينة غير الإحساس، وأما التفكير فى معنى تلك الوقائع فذلك ما لا تعرفه. فيليسيتيه تحيا الحياة دون أن تفكر فيها، ولكم تذكرنى حياتها بقول المسيحية: "انس نفسك كى لا تعوق موسيقاها".

كان وجهها نحيلا وصوتها حادًا. فى الخامسة والعشرين كانت تلوح فى الأربعين، وعندما وصلت إلى الخمسين لم تعد تنم عن أى سن. كنت تراها صامتة دائمًا، منصوبة القد متزنة الحركات فتحسبها امرأة من خشب تعمل بحركة آلية. فى كل الفصول كانت تلبس منديلاً هنديًا تشجبه بدبوس إلى ظهرها، و"بيريه" تخبئ شعرها، وجوارب رمادية، ثم "جونلة" قميصها "مريلة" كممرضات المستشفى.

ولقد كانت لها حكاية غرام كغيرها من النساء. كان أبوها بناء قتل فى سقطة من "السقالة" ثم ماتت أمها وتشتت إخوتها، فآواها رجل فى عزبته واستخدمها صغيرة فى حراسة البقر بالحقل، حيث كانت ترتعد من البرد تحت أسمالها، وتشرب الماء من البرك مطروحة على بطنها، ثم تضرب لأوهى الأسباب، وأخيرًا طردت لسرقة فرنك ونصف لم تكن هى سارقته. والتحقت بعزبة أخرى عملت فيها كحارس "لحوشة الدجاج"، ولكن زملاءها أخذوا يحسدونها لأنها أعجبت أسيادها.

وفى مساء أحد أيام أغسطس (وهى عندئذ فى الثامنة عشرة) قادها زملاؤها إلى عيد كولفيل، وإذا بلبها يطير لضوضاء لاعبى القيثارة وللأضواء المثبتة فى الأشجار، ولألوان الملابس الزاهية، للدنتلا والصلبان الذهبية وتلك الكتلة البشرية التى تقفز راقصة دفعة واحدة. هنالك انتحت فى تواضع ركنا، وإذا بشاب ثرى المظهر يدخن البيبة وهو متكئ بمرفقيه على مجر عربة صغيرة - يأتى يدعوها إلى الرقص ثم يقدم لها كوبًا من عصير التفاح المخمر وفنجانًا من القهوة وقطعة من الفطير، ويشترى لها "كوفية"، وكأنه أحس برغبة نفسها فعرض عليها أن يصطحبها إلى منزلها، ولكنه أثناء

الطريق طرحها بوحشية على حافة حقل من الشوفان، فتملكها الرعب وأخذت تصيح وإذا بالفتى يغادرها مسرعًا.

وفى مساء آخر وهى فى طريق "بومـون" أرادت أن تسـبق عربـة محملة بالشوفان كانت تسير أمامها فى بطء، وبينما هى تمر ملامسة عجلات العربة لمحت "تيودور" الذى تقدم نحوها فى مظهر هادئ طالبًا إليها أن تغتفر ما كان لأن الخطأ لم يكن منه وإنما كان من الشراب، فلم تعرف بم تجيـب وإن أحست برغبة قوية فى الهرب، ولفوره أخذ يتحدث عن المحصول وعن أعيان الناحية، لأن أباه كان قد ترك كولفيل وذهب إلى عزبة "الأيكو" وبذلك أصبحا جيرانًا، أجابت: "آه!" وأضاف أنهم يريدون منه أن يستقر وإن لم يكن هو فى عجلة، وكان يفضل أن ينتظر حتى يعثر على هواه، فطأطأت رأسها. وسألها. هل تفكر فى الزواج فابتسمت قائلة: "إنه ليس من الخير السخرية من الناس" "كلا! أقسم لك". وبذراعه الأيسر طوق خصرها فسارت مستندة إلـى ضمته وتباطأت خطاهما. لقد كانت الريح رخوة والنجـوم تلمـع، وحمـل الشوفان الضخم يترنح أمامهـا على العربة، والخيل الأربعة تجـر أرجلهـا مثيرة التراب، وعرجت الخيل إلى اليميـن دون أن تؤمر، وقبلها مرة أخرى ثم اختفت فى الظلال.

فى الأسبوع التالى حصل منها تيودور على موعد والتقيـا بأقصـى "الحوش" خلف حائط تحت شجرة منعزلة. إنها لم تكن فى سذاجة الآنسات، إذ كانت الحيوانات قد علمتها، ولكن العقل وغريزة الشـرف منعاهـا مـن أن تسقط. وكان فى مقاومتها ما هيج حب تيودور حتى اضطر لكى يرضى ذلك الحب أو ... لسذاجته أن يعرض عليها الزواج، فترددت أن تصدقه، ولكنـه

أقسم أغلظ الأيمان. وبعد أيام اعترف لها بشيء معرقل، ذلك أن أهله كانوا فى العام الماضى قد اشتروا له رجلاً يذهب بدلاً منه إلى الجندية، ولكنه لا يأمن أن يطلب من يوم إلى الآخر، وكان فى هذه الفكرة ما يخيفه، ورأت فيليسيتيه فى هذا الجبن مظهرًا من مظاهر الرقة نحوها، فزادت رقتها نحوه. وأفلتت فى الليل لتأتى للموعد وإذا بتيودور يعذبها بقلقه وإلحاحه، وأخيرًا أعلن أنه سيذهب بنفسه إلى مقر العمدة ليسأل عن الإجراءات ويأتيها بالأخبار يوم الأحد المقبل بين الساعة الحادية عشرة والظهر. وعندما حانت تلك الساعة أسرعت فيليسيتيه إلى الموعد، ولكنها وجدت مكانه أحد أصدقائه، وأخبرها ذلك الصديق أنها لن ترى تيودور بعد اليوم، لأنه كى يأمن التجنيد قد يتزوج بامرأة عجوز عظيمة الثراء هى مدام "ليهوسيه" من قرية "توك".

لقد كان ألمها ألمًا مضطربًا لا نظام فيه. ألقت بنفسها على الأرض وأطلقت صيحاتها، ونادت الله الرحيم، وأنّت وحيدة فى الحقل طول الليل، حتى إذا طلعت الشمس عادت إلى العزبة أعلنت رغبتها فى الرحيل. وبعد شهر أخذت حسابها، ثم لفت كل متاعها فى منديل وذهبت إلى "بون لفك".

هنالك أمام الفندق عثرت بإحدى نساء الأعيان: امرأة فى ثوب الحداد اتفق أن كانت تبحث عن طباخة، ولم يكن يلوح على الفتاة أنها تعرف شيئًا، ولكن مظهر الاستعداد الطيب والتسامح فى أجرها كان باديًا عليها، حتى إن مدام أوبان انتهت بأن قالت لها سآخذك عندى، وبعد ربع ساعة كانت فيليسيتيه عند مدام أوبان.

ومكثت فيليسيتيه نصف قرن عند مدام أوبان، وكانت نساء أعيان بون لفك يحسدنها من أجل تلك الخادمة التى كانت تطبخ وتنظف المنزل وتخيط

وتغسل وتكوى، كما كانت تعرف كيف تلجم الحصان وتضرب الزبد و"تظغط" الطيور، كل هذا مقابل مائة فرنك فى العام، وفوق ذلك كله وفية لسيدتها مع أنها لم تكن سيدة طيبة.

كانت تستيقظ منذ الفجر حتى لا تفوتها الصلاة فى الكنيسة، وكانت تعمل حتى المساء دون انقطاع، حتى إذا انتهى العشاء وأعادت الأطباق المغسولة إلى مواضعها، دفنت الخشب تحت الرماد داخل المدفأة ونامت أمامها ومسبحتها بيدها، ثم إنها فى مساومة الباعة لم يكن أحد أشد منها عنادًا، أما عن النظافة فقد كان بريق أوانيها مصدر يأس للخادمات الأخريات. ولحرصها على الاقتصاد كانت تأكل فى بطء، وتلم بأصابعها فتات الخبز الذى يتساقط على المائدة، ذلك الخبز السميك الذى كان يصنع لها خاصة، كل رغيف اثنا عشر رطلاً تأكل منه عشرين يومًا كاملاً .

أما مدام أوبان فكانت أيما، إذ إنها تزوجت صغيرة بشاب جميل رزقت منه بولد هو بول وببنت هى فرجينيا. ثم مات زوجها فعاشت الأيم بعده عشرات السنين وذكرى ذلك الزوج تحلق فوق كل شيء، فالصالون مسجى بالحداد وقد أغلقته إلى الأبد، والبيان متروك بالصالة ومن فوقه أعمدة من صناديق الورق، وصورة "المرحوم" بالحائط تشرف على الجميع. وكان مجلسها باستمرار فوق كرسى من القش وضعته أمام المدفأة التى كانت ترى على جانبها مقعدين آخرين من القماش لا يغادران موضعهما. وفى المنزل كله رائحة تشبه العفونة تقطر حزنًا.

وتتابعت السنون والأيام متشابهة إلا أن تكون أيام الأعياد، وكانت مدام أوبان لا تؤرخ تلك السنين إلا بحوادث حياتها الداخلية التافهة، ففى عام

كذا أحضرت عاملاً أعاد طلاء الصالة، وفى عام كذا سقط جزء من سقف الحوش فكاد يقتل رجلاً ، وبعد ذلك بسنين ماتت إحدى صديقاتها أو انتقل أحد معارفها إلى بلدة أخرى.

ومع ذلك فقد جدت حوادث أعظم من كل ذلك خطرًا. ففى ذات يوم قصدت مدام أوبان وابنها وبنتها ومعهم فيليسيتيه إلى إحدى عزبتيها، وكان اليوم كثير الضباب، وإذا بثور هائج يغير عليهم، ولولا خادمتهم الشجاعة لافترسهم، وذلك أنها أخذت تتناول قطع الطمي والأعشاب تلقيها فى وجه الثور متراجعة بظهرها حتى شغلته إلى أن تمكن أسيادها من النجاة. وأخيرًا وصلت إلى سياج والثور يطاردها، وبحسن توفيق تسللت بين قضبان السياج فلم تصبها قرون الثور الذى أوشك أن يقد بطنها. وبهذا اليوم تحادث جميع الناس، وأما هى فلم يخطر ببالها أنها قد أتت عملاً نبيلاً . وكان من أثر الخوف الذى نزل بهم جميعًا أن مرضت فرجينيا بأعصابها، ولم يزل الداء يلح عليها حتى ماتت فكان حزن فيليسيتيه لموتها لا يقل عن حزن أمها، وذلك لأنها كانت لا تزال تذكر تلك الأيام التى كانت تحمل فيها فرجينيا وبول على ظهرها كأنها حصان. ولئن كانت الخامة المسكينة قد وجدت شيئًا من العزاء، فإن ذلك لم يكن إلا فى الخصلة التى أخذتها من شعر الميتة واحتفظت بها فى صدرها.

وتكالبت المحن على فيليسيتيه، إذ إنها لم تكد تهتدى إلى مكان إحدى أخوتها وتتعرف إلى ابن أخيها فكتور الذى كان يافعًا جميلاً حتى سافر المسكين فى رحلة بحرية مع السفينة التى كان يعمل بها بحارًا، وكان سفرًا مشىءومًا، إذ لم يعد منه. ولكم سألت فيليسيتيه عن تلك الجزر النائية التى

قصد إليها ولقد أروها فعلاً جزيرة هافانا على الخريطة، ولكنها لم تقنع بذلك بل ودت أن لو أروها – على الخريطة أيضًا – المنزل الذى سيسكنه عند وصوله! ولكم كان حزنها مرًّا عندما علمت بوفاته.

وكانت فيليسيتيه صادقة الإيمان بالدين إيمانًا ساذجًا. كم من مرة ذهبت لتعترف بخطاياها، والله يعلم أنها كانت خطايا هينة لا يحمر لها وجه عذراء. وأخذ خيالها الفطرى يرى مظاهر الله فى كل شىء. كانت تستمع إلى القسيس يتحدث عن الله فتود لو تصورت شخصه، ولكنها لا تصل إلى ما تريد، فهو أحيانًا طائر وأحيانًا قبس من النور، وأحيانًا نسمة من الريح. ومن يدريها لعله الضوء الذى يهفو فى الليل على حافة الغدران أو الريح التى تسوق السحب، ولعل صوته هو الذى يتردد فى النواقيس نغمات منسجمة، بل لقد أحبت كل حمل بسبب الحمل المقدس، وكل حمامة بسبب روح القدس.

وكان لروح القدس فى نفسها أثر عجيب، ولذلك حكاية تستحق أن تروى.

فقد حدث أن إحدى صديقات مدام أوبان أهدت إليها ببغاء، ولم تدر السيدة ماذا تفعل به، فتركته لفيليسيتيه التى تعلقت به تعلقًا شديدًا، وبعلاقة ساذجة جمعت بين محبتها لله ومحبتها لذلك الطائر، أو ما يشبه الحمامة، رمز الروح المقدسة؟ وازداد إحساسها هذا تجسمًا عندما مات الببغاء وحنطته محتفظة به فى حجرتها، وانتهى بها الأمر إلى أن أصبحت تعبد الله جاثية أمامه!

وماتت مدام أوبان " فتساءلت فيليسيتيه، كيف يجوز أن تموت سيدتها قبلها! وكان بول قد تزوج، فأتت زوجته لتأخذ من الأثاث ما يصلح البيع،

ولكم كان حزن فيليسيتيه عميقًا عندما رأت زوجة الابن تنثر ملابس فرجينيا التى احتفظت بها مدام أوبان فى (الدولاب) كآثار مقدسة. وكانــت الخادمــة المسكينة قد ترفق بها القضاء فأصابها الصمم وفقدت بصرها فلم تسمع ولــم تر شيئًا مما قيل أو فعل، إلا القليل الذى أدركته بالحدس. وكانت سيدتها قــد وقفت عليها معاشًا صغيرًا استطاعت أن تقتات به أيامًا قليلة، إلى أن وافاها أجلها، وكان ذلك يوم عيد دينى، فلم تحزن فيليسيتيه لمغــادرة الحيــاة قــدر حزنها لعدم استطاعتها المشاركة فى ذلك العيد الذى طالما فرحت بقدومه.

هذه حياة فيليسيتيه: حياة حزينة مؤثرة، حياة محبة وإيثار. لقد أحبت بول وفرجينيا طفلين، ولم يكن يحز فى قلبها شىء مثل حظر مــدام أوبــان عليها أن تقبلهما فى كل حين. ومن قبل أحبت تيودور وحسبت أنها ستتزوج كغيرها من الفتيات فخانها تيودور وخانتها الأيام. ومن بعد فرحت بفكتــور وبنفسها حسرة، إذ لم تستطع أن ترى منزله على الخريطة بتلك الجزر النائية التى أبحر إليها، ولكنها قد وجدت فى محبتها لله عزاء عن كل المحن ومــا عليها أن ترى الله فى طائر أو فى مظاهر الوجود. والله روح بكل مكان وكل نفس. ولربما كان هذا التجسيم الساذج سببًا فى قوة إيمانها، ولعل الله قد تقبلها قبولاً حسنًا فقد كانت حياتها بطولة صامتة، بطولة عظيمة، لأنهــا تجهــل نفسها.

* * *

راستنياك

Rastignac

إيوجين دى راستنياك، شخصية روائية ضخمة من شخصيات أونوريه دى بلزاك (١٧٩٩ – ١٨٥٠) الكاتب الفرنسى الشهير. وأكبر الظن أن اسمه معروف لدى الكثير من القراء، وذلك لأن بلزاك قد تحدث عنه فى عدد كبير من رواياته، حتى لنحسبه قد بلغ من نباهة الذكر ما بلغه كبار رجال التاريخ. لقد ملأ راستنياك "الكوميديا البشرية[٣]" بوجوده الصاخب، بل لقد أفلت منها ليجوب الحياة، وهو لا شك حى بيننا، يجده كل من يمعن النظر فيمن يحوطنا من رجال.

ونحن لن نقص تاريخ حياة راستنياك منذ البدء إلى النهاية، وبلزاك نفسه لم يجمع تلك الحياة، ولا تتبعها تتبعًا تاريخيًا، وهو القائل فى مقدمة روايته "إحدى بنات حواء" فى صدد الحديث عن راستنياك: إنه كثيرًا ما يحدث "أن نعرف وسط حياة شخص قبل أن نعرف بدأها وبدأها بعد خاتمتها وتاريخ الوفاة قبل تاريخ الميلاد". ولقد أدرك المؤلف نفسه ما سيجده النقاد من مشقة عندما يحاولون استقصاء أخبار إحدى شخصياته الكثيرة التى

---

(٣) من المعلوم أن أونوريه دى بلزاك قد جمع رواياته فى آخر حياته تحت عنوان واحد هو "الكوميديا البشرية" ثم قسمها إلى مجموعات هى:

١- مناظر من الحياة الخاصة.
٢- مناظر من حياة الأقاليم.
٣- مناظر من الحياة الباريسية.
٤- مناظر من الحياة السياسية.
٥- مناظر من الحياة الحربية.
٦- مناظر من حياة الريف. ثم أضاف إلى هذه المجموعات:

١- دراسات فلسفية.
٢- دراسات تحليلية.

يسايرها من رواية إلى أخرى، فتصور - مازحًا - أن يتولى أحد الباحثين وضع "معجم" الشخصيات" يلخص فيه حياة كل شخصية، مشيرًا إلى مظان تلك الحياة من الكوميديا البشرية" وهذا ما كان فعلاً ، فقد كتب الأستاذان أناتول سرفبير وجيل كرستوف فهرسا تحليليًا "للكوميديا البشرية"، وباستطاعة القارئ الباحث أن يعود إلى الفهرس ليجد كل ما يريد معرفته عن راستنياك منذ ميلاده إلى أن أصبح وزيرًا خطيرًا، وثريًا من كبار الأثرياء.

أما نحن فيكفينا أن نعود إلى مقدمة "إحدى بنات حواء" التي أشرنا إليها فيما سبق، لنرى بلزاك نفسه يلخص لنا جانبًا كبيرًا من حياة بطلنا. فهو يحدثنا أنه قد ولد سنة ١٧٩٩ فى راستنياك بمقاطعة شارانت، وأنه ابن للبارون والبارونة دى راستنياك، وأنه قد أتى إلى باريس سنة ١٨١٩ ليدرس القانون بالجامعة، وسكن فى بنسيون مدام فوكير (Vauquer) حيث تعرف بجاك كولان (jacques Collin) المشهور باسم فوتران (Vautrin)، كما تعرف بهوارس بيانشو (H. Bianchon) الطالب الذى سيصبح فيما بعد طبيبًا عظيمًا، وأنه قد أحب مدام نوسنجان (Mme de Nucingen) بعد أن تخلى عنها عشيقها الأول دى مارسيه (De Marsay). وكانت مدام دى نوسنجان هذه بنتًا لرجل يسمى "جوريو" يسكن مع راستنياك فى نفس البنسيون، وكان السيد جوريو المذكور فيما مضى تاجر مكرونة وقد جمع ثروة طائلة من تجارته، ولكنه أعطى كل ثروته لبنتيه "دوطة" حتى تتزوجا: الأولى بأحد أبناء أرستقراطية الدم، والأخرى بصاحب بنك من أرستقراطية المال وهى مدام دى نوسنجان. ولما رأت البنتان أن أباهما لم يعد يملك شيئًا، وأنه لا يصيبهما منه غير العار - أهملتاه، بل وتجنبا لقاءه، حتى مات الرجل

ميتة مخزية بالبنسيون، وتولى راستنياك وبيانشو الطالبان دفنه ونفقات ذلك الدفن.

هذه المعلومات يستطيع القارئ أن يجدها فى رواية "الأب جوريو"، وهى التى سنتخذها مرجعنا الأساسى فى تحليل المرحلة التى نريد أن نقف عندها اليوم من حياة راستنياك، أعنى مرحلة انزلاقه من الحياة الريفية المتينة الخلق السليمة المبادئ، إلى حياة المدن التى يسكت فيها صوت الضمير وتستيقظ شهوات النفس مندفعة إلى أهدافها دون أن يردها شىء، ومنذ أن اجتاز راستنياك تلك المرحلة الشاقة، لم تعد حياته غير حياة رجل مغامر، حياة مبتذلة الأحداث، ومن السهل على القارئ أن يعود إلى رواية "بيت نوسنجان" ليعرف كيف أصبح راستنياك من كبار الأغنياء سنة ١٨٣٦، وقد تزوج فى ١٨٣٨ بأوجستا بنت مدام دى نوسنجان عشيقته القديمة التى تركها منذ خمس سنوات. وفى سنة ١٨٣٩ أصبح وزيرًا للأشغال العمومية. وأما بقية مغامراته فمنثورة فى عدة روايات وكلها فى ابتذال ما ذكرناه من ثراء ونفوذ ووجاهة اجتماعية، دفع ثمنها راستنياك غاليًا من مبادئ الخلق وكرامة الإنسان.

راستنياك الذى يستوقف الباحث، هو راستنياك الطالب، كما نجده فى رواية "الأب" جوريو"، فهنا تقع المأساة البشرية، مأساة الصراع فى نفس البطل بين نشأته الأولى الشريفة، وبين مغامرات الحياة الباريسية ورسائل تلك الحياة المعيبة. ولنترك لبلزاك مهمة تقديمه للقارئ بعد السنة الأولى من دراسته بالجامعة، وقد أخذت أعين الشاب تتفتح، وأخذ الطموح يدب فى نفسه. "وكما يتفق للنفوس الكبيرة لم يرد راستنياك أن يدين بشىء لغير

مواهبه ولكن نفسه كانت من نفوس أهل الجنوب، تلك التى ما تكاد تصل إلى مرحلة التنفيذ حتى يضرب فى عزمها ذلك التردد الذى ينتاب الشبان عنـــدما يجدون أنفسهم فى وسط اللجة دون أن يعرفوا إلى أى جهة يوجهون قواهم، ونحو أى صوب يرفعون قلاعهم، وإذا كان قد أراد فى أول الأمر أن يلقـــى بنفسه إلى العمل، فإنه لم يلبث أن أغرته ضرورة التعرف بـــذوى المكانـــة، فلاحظ ما للنساء من نفوذ خطير فى الحياة الاجتماعية، وسرعان ما عن لـــه أن ينطلق إلى الوسط الراقى ليجد فيه حماته منهن، وهو واثق من أنـــه لـــن يعدم العثور على ما يريد. وكيف لا يعثر بهن شاب مثله حار الدماء حاضر النكتة، وقد اجتمع فيه إلى الحرارة والذكاء ما زادهما قيمة من رشاقة سمت، وجمال عصبى، كم يحلو للنساء أن يقعن فى شراكه. ولقـــد هاجمـــت تلـــك الأفكار فتانا وسط الحقول، وهو يتربص فى مرح مع أخواته اللاتى وجدنـــه قد تغير تغيرًا واضحًا. وكانت خالته "مدام دى مارســـياك" DE Marcillac قد عرفت فيما مضى كبار الأرستقراطية، إذ كانت يومًا من بين من يترددن على البلاط. وفجأة لمح فتانا الطموحَ عدة معارف يستطيع أن يصل إليهـــا، وهى لا تقل أهمية عن معارفه فى كلية الحقوق، ولقد كان فى الذكريات التى رنحته به خالته ما يلهب خياله، فسألها عن روابط القرابة التى يســـتطيع أن يعود فيصلها، وبعد أن استعرضا شجرة النسب كاملة اســـتقر رأى الســـيدة العجوز على أن الفيكونتس "دى بوسيان De Beauseant ستكون من بـــين أقاربهم الأغنياء الأثيرين أقلهم تلكأ فى خدمة ابن أختها. وفعلاً كتبت خطابًا إلى هذه الفيكونتس الشابة، كتبته بالأسلوب القديم، وأعطته لإيوجين قائلة: إنه لو نجح مع الفيكونتس فإنها ستصله ببقية أقاربه. وبعد أيام قليلة من دعـــوة

راستنياك إلى باريس، أرسل خطاب خالته إلى مدام دى بوسيان، وفى اليوم التالى أجابت الفيكونتس بدعوته إلى حفلة راقصة. وكان راستنياك شابًا حاد الذكاء عالمًا بذكائه. وقد أدرك أن أساس النجاح هو قوة الإرادة، وهو يحس فى نفسه بتلك القوة. ونظر فبدا له أنه لن يستطيع الرضا بالخمول المبتذل، وهيهات له أن يقنع بما يعده له أهله من دراسة القانون دراسة جيدة والنجاح فى الامتحانات بتفوق، ثم الحصول على مركز وكيل نيابة أو قاض بالأرياف. لقد كان راستنياك يطمح إلى أن يخرج من بين الصفوف فتشرق شخصيته وتتحقق ملكاته. كان يريد أن يعيش فى باريس وسط الأرستقراطية، كان يريد الوصول.

وأول ما اتجه إليه عزمه هو المال، فقد كان يعلم أنه لابد منه لكى يستطيع الظهور بين النبلاء، فيلبس كما يلبسون وتقوده العربات كما تقودهم. وبالجملة كان حريصًا على أن يظهر فى مظهر الأغنياء الذين لا يعدون ما ينفقون. وكان بؤس أمه وأخواته، وما يتكبدون فى سبيله من تضحيات يقدمنها راضيات لإيوجين الذى تركزت فيه آمال الأسرة لعله ينتهى من دراسته بنجاح. ولكنه رغم علمه بضيقهن المادى، كان لا يتردد فى أن يطلب إليهن المال ليستطيع الاستعداد للذهاب إلى حفلة "الفيكونتيس" وقد أرسلن إليه ألفًا وخمسمائة فرنك مع توصياتهن الحارة، فانتزعت التوصيات من عينيه بعض الدموع، ولكن الألف والخمسمائة فرنك نفخت أوداجه وملأته إحساسًا بالانتصار، وسرعان ما استدعى الترزى واتفق معه على ما يريد من ملابس يدفع ثمنها أقساطًا مبتدئًا بقسط كبير "عندئذ لم يعد فتانا الهمام يحس بشىء مما حوله، وقد نزل من حجرته إلى مائدة البنسيون فى تلك الهيئة الفريدة

التى تخلعها النقود على الشبان. ومن المعلوم أنه ما تكاد النقود تستقر بجيب أحد الطلبة حتى يستشعر جرأة عجيبة، فهو يسير بأقدام أثبت من أقدامه وكأنه قد وضع يده على رافعة الأثقال، وتصبح نظراته مليئة مباشرة، وحركاته خفيفة. لقد كان بالأمس حييًا متواضعًا قد يضرب فلا يحرك ساكنًا، أما اليوم فقد يضرب هو رئيس الوزراء! تمر بنفسه ظواهر عجيبة، فهو يريد كل شيء وهو يستطيع كل شيء، يريد هذا وذاك دون بينة ولا اختيار، وهو مرح كريم طليق النفس. وفى كلمة واحدة لقد استرد الطائر المهيض جناحيه القويين. الطالب الذى لا نقود معه يخطف (نتفة) من اللذة كالكلب الذى يسرق (عظمة) تحفها المخاطر من كل جانب ثم يكسرها ويمص نخاعها ويستمر فى العدو. وأما الشاب الذى توسوس فى جيبه النقود، فإنه يتذوق لذاته ويجزئها ويتمهل فيها، إنه يتأرجح فى السماء ولا يعود يذكر لكلمة البؤس معنى، باريس كلها ملك له، ذلك هو السن الذى يلمع فيه كل شيء ويتقد، سن القوة المرحة الذى لا يعرف أحد كيف يستفيد منه، لا الرجال ولا النساء. من الديون والمخاوف الكاذبة التى تزيد من طعم اللذات. إن من لم يعش بالضفة اليسرى للسين بين شارع سان جاك وشارع سان بيير لا يعرف شيئًا عن الحياة البشرية".

فى هذه الصفحة التى تنبض حياة، ينفث المؤلف أنفاسه الخاصة فى شخصية راستنياك. فلكم حلم بلزاك الذى ولد مع راستنياك فى نفس العام بان يبهر ببذخ ملابسه وأحصنته، ولقد أعوزه المال دائمًا، ولذلك كان للمسه إياه قشعريرة نفسية، هى تلك التى ترتعد فى الصفحة الماضية.

وذهب راستنياك إلى الحفلة، وقد اتخذ له أستاذًا فى فهم الحياة مدام دى بوسيان. وما نظننا فى حاجة إلى تفصيل مبادئ الوصول، فتلك الخسائس تقع تحت أبصارنا كل يوم، وهل هى إلا تظاهر بالسمو عن الغير، سموًا سبيله احتكار كل من عدانا، وتبجح بملل متسام مثير، ثم قتل لصوت الضمير فى النفس، وإسكات للمثل التى تصرفنا عن اغتنام الفرص، وإعراض عن الرحمة التى تردنا عن القسوة، وهى أخيرًا ألا نرى إلا أنفسنا، وألا نرد شيئًا إلا إلى أنفسنا، وأن نضحى بالغير فى سبيل أنفسنا، وأن نملى أنفسنا على سوانا، مهما كان فى ذلك الإملاء من جروح. وهذه هى المبادئ التى تلقاها راستنياك عن الفيكونتس ونحن نجتزئ ببعض ما سمع عندها من دور مريعة مثل: "إن القلب البشرى كالكنز. استنفده فى غرفة واحدة تجد نفسك مفلسًا. إن الناس لا يغتفرون لمن يظهر شعوره كله دفعة واحدة أكثر مما يغتفرون لمن لا يملك فلسًا واحدًا" وقولها: "كلما ازددت برودًا فى تقديراتك ازددت تقدمًا إلى الأمام، اضرب بغير شفقة يخشك الناس. لا تنظر إلى الرجال والنساء إلا نظرك إلى خيل البريد التى تتركها تنفق عند نهاية الشوط، وبذلك تصل إلى أسمى ما ترتفع إليه رغباتك".

وعاد راستنياك من الحفلة إلى البنسيون، بعد أن أمعن النظر فى أرستقراطية باريس. وفى البنسيون وجد أستاذه الفحل جاك كولان المعروف بفوتران: مجرم قديم، أعيى رجال الأمن أمره، وقد أفلت من السجن حيث كان مقضيًا عليه بالأشغال الشاقة، ولجأ إلى بنسيون مدام فوكير متنكرًا. وقد أحس راستنياك فى خلق الرجل جرأة، وفى حديثه سلطة أثارته حتى أوشك أن يقاتله فى مبارزة، ولكن فوتران أوقفه بحركة آمرة، وأرغمه على أن

يجالسه تحت إحدى شجيرات الحديقة المحيطة بالبنسيون، وهناك وجه إليـه تلك الخطبة التى ترتعد لها الفرائص. قال: "تريد أن تعرف من أنـا، مـاذا فعلت، وماذا أفعل" حقًا إنك يا بنى لمسرف فى حب الاستطلاع. آه هـدوءًا هدوءًا أيها الطفل! ستسمع أكثر من ذلك. لقد ابتلتنى الحياة. استمع إلىّ قبـل أن ترد. ها هى حياتى السابقة فى ثلاث كلمات: من أنا؟ فوتران. ماذا أفعل؟ ما يحلو لى!.

"سأوضح لك أنا الوضع الذى أنت فيه، ولكننى سأفعل ذلك فى تفوق الرجل الذى اختبر أمور الحياة، فرأى أنه ليس أمامه إلا أحد أمـرين: إمـا الخضوع الأبلة، وإما الثورة. وأنا لا أخضع لشىء. أوضح ما أقول؟ هل تعلم ما أنت فى حاجة إليه لتسير فى الحياة كما تريد الآن؟ إنك فى حاجـة إلـى مليون فرنك تجدها سريعًا، وإلا قادك رأسك الصغير إلى شباك "سان كلـو" (السجن)، لتبحث هناك عن الكائن الأسمى. هذا المليون سأعطيه أنـا لـك"، وأمسك فوتران عن الحديث هنيهة ناظرًا إلى راستنياك، ثم استأنف: "ها ها! إنك تنظر الآن إلى عمك فوتران نظرة أرفق من ذى قبل – ها هو موقفـك أيها الشاب: لدينا هنالك أب وأم، وخالة وأختان "فى الثامنة عشر والسـابعة عشرة"، وأخوان صغيران "فى الخامسة عشر والعاشرة"، هذا عدد الجوقـة، الخالة تربى البنات، والقسيس يعلم اللاتينية للأخين، والعائلة تأكل من عصيدة أبى فروة أكثر مما تأكل من الخبز الأبيض. الأب يحافظ على سرواله والأم تقنع بثوب للشتاء وآخر للصيف، والأختان تدبران أمرهما كما تسـتطيعان، وأما نحن فلدينا الطموح. نحن أقرباء بوسيان، ثم نذهب إليهم على الأقـدام؟ نريد الثروة وليس لدينا سحتوت، نأكل من "عك" الأم فوكير، ولكننـا نحـب

الغذاء الفخم من فوبور سان جرمان، ننام فى سرير كالمشرحة، ونريد أن نسكن فى فيلا. إننى لا ألوم نزعاتك فليس باستطاعة كل إنسان – أيها الطفل العزيز – أن يكون طموحًا. لقد أحصيت رغباتك لكى أسألك السؤال الآتى: نحن جياع كالذئاب الضارية وقوارضنا ماضية، فكيف السبيل إلى ملء القدر؟ ليس لدينا ما نأكله غير مجموعات القوانين وهذه لا فائدة من ورائها، ولكنه الواجب، فليكن، ثم نشتغل بالمحاماة لنصبح رؤساء لمحكمة الجنايات، فنرسل إلى السجن شياطين المجرمين مع أنهم خير منا، ذلك لكى نثبت للأغنياء أنهم يستطيعون أن يناموا هادئين! هذا عمل لا بهجة له! ثم إن الشوط طويل، فلابد من التصعلك سنتين بباريس ننظر إلى النقود دون أن نستطيع مسها مع شدة رغبتنا فيها، وإنه لأمر مضن أن نستشعر دائمًا الرغبة دون أن نستطيع إشباعها. ولو أننا كنا شاحبين وكنا من طبيعة الزواحف لما خشينا شيئًا، ولكن دماءنا من دماء الأسود وفى شهيتنا قابلية لارتكاب عشرين حماقة فى اليوم.

"هذا أيها الشاب هو مفترق الحياة، ولقد اخترت، فذهبت عند بوسيان من بنى عمومتك، ولقد أحسست هناك بالبذخ، كما ذهبت إلى مدام دى رستو De Restaud بنت الأب جوريو، فشممت فيها رائحة المرأة الباريسية، ولقد عدت ذلك اليوم وعلى جبينك كلمة قرأتها فى وضوح، هى: الوصول! الوصول بأى ثمن! فصحت: برافو! هذا عملاق يلائمنى. ولقد شعرت بالحاجة إلى المال، فأين تجده؟ لقد نزفت دماء أخواتك فاستلبت منهن ألفًا وخمسمائة فرنك بطريقة يعلمها الله، وهن فى بلاد قد تجود بأبى فروة أكثر مما تجود بقطع النقود، ولكنك تسللت كالهارب فى الظلام. والآن ماذا تفعل

بعد ذلك؟ أتجد فى العمل، والعمل لا يعنى فقيرًا، والثروة العاجلة هى المشكلة التى تعرض لخمسين ألف شاب مثلك ممن يجُدون أنفسهم فى موقفك الحالى، وأنت واحد من هذا العدد؟ فكر فى المجهود الذى يجب أن تبذله، وفى عنف المعركة التى ستخوضها، لابد أنكم ستأكلون بعضكم بعضًا كالعنكبوت الذى يجتمع فى زهرية واحدة، وذلك لأنه من المستحيل أن يكون هنالك خمسون ألف مركز كبير. أتدرى كيف يشق الناس سبيلهم فى هذه الدنيا؟ يشقونه ببريق العبقرية، أو بالمهارة فى الخسة. يجب أن تسقط فى صفوف البشر كقنبلة، أو تتسلل بينها كوباء، أما الشرف فلا فائدة فيه. إن الناس ينحنون أمام قوة العبقرية، وهم يكرهونها، ويحاولون النيل منها بأقوال السوء، وذلك لأنها تأخذ دون أن تقتسم، ولكنهم ينحنون إذا ثابرت. وفى كلمة واحدة، الناس يعبدونها جاثين عندما يعجزون عن جرها فى الأوحال. وكذلك الخسة، فهى قوة، الخسة سلاح الضعفاء الذين يملئون الأرض، وسوف تحس بوخزاتها فى كل مكان. إذا كنت تريد أن تثرى سريعًا، فمن الواجب أن تملك شيئًا، أو تتظاهر بأنك تملك شيئًا. لكى تثرى يجب أن تغامر بضربات قوية، وإلا أضعت وقتك فى الجو ثم هيهات ... وفى المائة مهنة التى تستطيع أن تزاولها سترى الجمهور يسمى العشرة أشخاص الذين ينجحون بسرعة لصوصًا. استخلص الرأى، هذه هى الحياة، فهى ليست أجمل من "الطبيخ"، ورائحتها رائحته.

يجب أن تلوث يديك إذا أردت أن تثرى، ولكن يجب أن تعرف كيف "تشطفها" بعد ذلك، ففى هذا جماع الأخلاق فى عصرنا. وإذا كنت أحدثك عن الحياة على هذا النحو فذلك من حقى بحكم أننى أعرفها. وهل تظن أننى أنحى

عليها باللوم؟ أبدًا، فقد كانت دائمًا كذلك، ولن يستطيع الوعاظ تغييرها. الإنسان كائن غير كامل، وهو – إلى حد ما – منافق، ولهذا يرى الحمقى أنه عديم الأخلاق. وأنا لا أتهم الأغنياء لمصلحة الفقراء، فالإنسان هو هو في أعلى وفى أسفل وفى الوسط. وفى كل مليون من هذه الحيوانات الرفيعة قد تجد عشرة لصوص يضعون أنفسهم فوق كل شيء، فوق القوانين ذاتها، وأنا واحد من هؤلاء، أما أنت فإذا كنت رجلاً ساميًا فلنسر فى خط مستقيم مرفوع الرأس، ولكنك ستضطر إلى مقاتلة الحسد والنميمة والحقارة، ستقاتل جميع الناس. لقد لاقى نابليون وزيرًا للحرب اسمه أوبرى Aubry، ولقد أوشك هذا الرجل أن يرسله إلى المستعمرات. تحسس موضع قوتك، وانظر هل تستطيع أن تستيقظ كل صباح بإرادة أقوى من إرادتك بالأمس؟ وإذا كانت لى نصيحة أهديها إليك – أيها الملك – فهى ألا تثبت عند آرائك أكثر من ثباتك عند أقوالك، وعندما يسألك أحد عن رأى بعه له. والرجل الذى يفتخر بعدم تغيير رأيه مثله مثل من يأخذ نفسه بالسير دائمًا فى طريق مستقيم، هو أبلة يعتقد أنه معصوم من الخطأ. وليست هناك مبادئ وإنما هناك أحداث، ليست هناك قوانين وإنما هناك ظروف والرجل الممتاز هو من يحتضن الأحداث والظروف لكى يسيرها".

سمع راستنياك هذه الآراء المخيفة، فنفرت نفسه نفورًا شديدًا، وهو الشاب الذى لا يزال يحتفظ بأثر نشأته الأولى فى الريف، ولذا صاح عندما رأى فوتران يغادره فى هدوء واضعًا عصاه تحت إبطه: "أى رأس صلدة يحمل هذا الرجل! لقد قال لى فى فجاجة ما قالته مدام دى بوسيان بلباقة. لقد مزق قلبى بمخالبه الفولاذية. لماذا أريد أن أذهب عند مدام دى نوسنجان؟ لقد

حدس الرجل دوافعى كما تحركت فى نفسى. لقد حدثنى ذلك المجرم عن الفضيلة أكثر مما حدثنى الرجال والكتب كافة. وإذا كانت الفضيلة لا تقبل مهادنة فلا شك أننى قد سرقت أخواتى" قال هذه الجملة الأخيرة، وهو يطرح كيس النقود على المائدة. وبعد برهة عاد يناجى نفسه "الوفاء للفضيلة! آه ياله من استشهاد نبيل! الناس كافة يؤمنون بالفضيلة، ولكن من منهم الرجل الفاضل؟ والشعوب كافة تعبد الحرية، ولكن أين الشعب الحر؟ إن شبابى لا يزال صافى الزرقة كالسماء التى لا سحب فيها. وإذا كنت أريد أن أصبح رجلاً عظيمًا أو رجلاً ثريًا، هل لى بد من أن أكذب وأنحنى وأزحف ثم أنهض وأتملق وأنافق؟ هل لى بد من أن أضع نفسى خادمًا لمن كذب وانحنى وزحف. لا مفر من أن أخدمهم قبل أن أصبح شريكًا لهم. آه! لا. إننى أريد أن أعمل فى نبل وطهارة، أريد أن أعمل ليل نهار، وألا أدين بشىء لغير اجتهادى".

وهنا نلمس الصراع النفسى، الذى لا نستطيع معه إلا أن نهتز عطفًا لتلك النفس التى لا تزال تجالد الشر بفضل ما اختزنت فى صباها من مثل الخير. ونحن لا يعنينا ما سيئول إليه راستنياك فى الروايات اللاحقة، وإنما نقف عنده كما نراه فى "الأب جوريو" لنشاهده يرفض التورط فى الإجرام مع فوتران. ونحن ندع جانبًا ما كان له من مغامرات فى الأوساط الباريسية، مكتفين بالإشارة إلى أهم تلك المغامرات وهى: عشقه لمدام دى نوسنجان. وموضع الخطر على فتانا لم يكن فى ذلك العشق، وإنما كان فيما رآه من عقوق عشيقته وأختها لأبيهم "الأب جوريو"، فلقد كان موقفهم منه شديد الشبه بموقف بنات الملك "لير" من أبيهم، بل إننا نعتقد أن بلزاك قد أسرف وأحال

فى تصوير ذلك العقوق، إذ جعل الأب من الحماقة الشاذة بحيث يتكالب فى حبه لابنتيه كلما زادتا نكالاً ، ولهذا نرى قيمة تلك الرواية الشهيرة فى شخصية راستنياك، لا فى شخصية "الأب جوريو" بطل القصة وعنوانها.

عجيب أن نتتبع راستنياك فى محاولاته المختلفة، وأن نرى إرادته تصلب كلما تناوبه النجاح والفشل، ومن المعلوم أن العزم لا يقوى بغير الصدمات. وهو رغم استحصاد إرادته لا يستطيع أن يسكت فى نفسه صوت صباه، فهو يحب أسرته وإن كان يبتز مالها. ولقد يكون فى موقفه هذا ما يدل على أنه يحب ذاته أكثر من حبه لأهله، ولكنه على أى حال لم يكن ميت القلب، نراه يبكى عندما يقرأ خطابات أمه وأخواته. وإنه لا ريب أمر سهل أن نبكى قليلاً ثم نعود إلى رأس أمرنا، ولكن أليس عدم البكاء إطلاقًا أسهل من البكاء؟ وهو أخيرًا قد تعلق بالأب "جوزيو" ورعاه أيام مرضه، وتكفل بدفنه ونفقات ذلك الدفن مع زميله طالب الطب. ولقد يقال إنه أحب ذلك الشيخ المسكين لأنه كان والد عشيقته، ولربما كان هذا صحيحًا، ولكنه مما لا شك فيه أن راستنياك الشاب المحب لأهله قد قدر فى الأب "جوريو" طيبته ومحبته لبنته، راستنياك ليرافق عشيقته إلى الرقص، ولربما كان هذا صحيحًا، ولكنه مما لا شك فيه أن راستنياك الشاب المحب لأهله قد قدر فى الأب "جوريو" طيبته ومحبته لبنته، راستنياك ليرافق عشيقته إلى الرقص، ولكن كم كان صمته لاذعًا دون أن يرى ما فى تلك المحبة الشاذة من حماقة. لقد أرسلت إليه مدام دى نوسنجان ليلة اشتداد المرض بأبيها خطابًا صغيرًا تقول فيه "إننى أنتظرك للذهاب إلى حفلة الرقص، فإذا لم أرك بجوارى بعد ساعتين، لست أدرى هل سأستطيع بعد ذلك أن أغتفر لك تلك الخيانة"، ولكنه

لم يكد يقرأ هذا الخطاب الوقح حتى أخذ قلمه ليرد لفوره: "إنى أنتظر الطبيب لأعرف هل سيعيش أبوك أم لا. إنه يحتضر. سآتيك حاملاً الخبر، أو إننى لأخشى أن يكون خبر الموت، سوف تنظرين عندئذ: هل تستطيعين الذهاب إلى حفلة الرقص؟!". نعم إن إرادة مدام دى نوسنجان قد تغلبت فى آخر الأمر، فذهب راستنياك ليرافق عشيقته إلى الرقص، ولكن كم كان صمته لاذعًا وهو إلى جوارها بالعربة؟ لقد لزم صمت القبور حتى ضاقت به مدام دى نوسنجان فسألته: "ما بك إذن؟" وإذا به يجيب "إننى أسمع حشرجة أبيك!".

هذا هو راستنياك: شخصية مركبة معقدة، شخصية نميل إلى اعتبارها خيرة. وأما إذا أردتنى أن أدل على سبب انزلاقها إلى الشر فى مستقبل أيامها فلست أراه إلا فى أمرين: أولهما أن رغبات هذا الشاب كانت تنبعث فى نفسه قوية لا تدفع، ثم تملأ وجدانه فلا يعود يرى غيرها، وإذا به مندفع لا يلوى على شيء، وهو إذا كانت رغباته تثور من داخل نفسه، فإن شجاعته كانت تأتيه من الخارج. إنه لم يكن له بد من النجاح لكى تتحقق ملكاته وتنشط، بل نستطيع أن نقول إن النجاح كان أول وسائله الوصول، والذى لا شك فيه أنه قد وجد فى مغامراته المختلفة ما يرضى تلك الحاجة إلى النجاح. وثانى الأمرين فساد ما رأى من حياة معظم الناس، ولقد كان فى موقف بنتى جوريو وصهريه من ذلك الأب البائس ما حمله على مجابهة الهيئة الاجتماعية ومنازلتها بأسلحتها مهما بلغت تلك الأسلحة من الحقارة. وفى الصفحة الأخيرة من الرواية يصف لنا كاتبها دفن الأب جوريو بقوله: "ومع ذلك فعندما وضع النعش على الناقلة، قدمت عربتان تحمل أحدهما شارة الكونت دى رستو، والأخرى شارة البارون دى نوسنجان، ولكنهما خاليتان، ثم تبعتا

النعش إلى المقبرة. وفى الساعة السادسة أنزل جسم الأب جوريو إلى الحفرة، ومن حوله خدم بنتيه الذين اختفوا من القسيس بمجرد الفراغ من الصلاة التى دفع ثمنها الطالب راستنياك، وبمجرد أن انتهى الحفاران من رد بعض حفنات من التراب لتغطية الجسم، لم يلبث الرجلان أن نهضا وقد اتجه أحدهما إلى الطالب يسأله "البقشيش"، وفتّش إيوجين فى جيبه فلم يجد شيئًا، فاضطر أن يقترض فرنكًا من كرستوف خادم البنسيون. ولقد نشرت هذه الحادثة الصغيرة فى نفس راستنياك حزنًا مظلمًا. وكان النهار قد أذن بالأفول، وأخذ الشفق الرطب يثير الأعصاب، فنظر الشاب إلى القبر ودفن فيه آخر دمعة من دموع صباه، وكانت دمعة فاضت بها عاطفة مقدسة من قلب طاهر، دمعة من تلك الدموع التى ما تكاد تسقط إلى الأرض حتى ترتد إلى السماء، ثم ربع ذراعيه إلى صدره، وأخذ يتأمل السحاب، ورآه كريستوف فى هذا الموقف فتركه عائدًا. ووجد راستنياك نفسه وحيدًا فخطا بضع خطوات نحو أعلى المقبرة حيث رأى باريس راقدة فى التواء على ضفتى السين، وقد أخذت الأنوار تسطع، فاستقرت عيناه فيما يشبه النهم بين عمود فندوم وقبة الأنفاليد، وبين هذين الموضعين يقع حى تلك الطبقة الراقية التى أراد أن يختلط بأفرادها، وأرسل إلى تلك الخلية الطنانة نظرة تكاد تمتص ما بها من رحيق، ثم قال هذه الكلمات الرائعة: والآن فلأخل لك! وكان أول عمل من أعمال التحدى الذى أعلنه راستنياك للهيئة الاجتماعية أن ذهب ليتناول العشاء عند مدام دى نوسنجان".

لقد كان فى ذهابه إلى العشاء مع تلك العشيقة العاقة آخر عهده بالحياة الشريفة، بعد أن رأى من فساد الهيئة الاجتماعية ما لا يمكن أن تصمد له مثل الخير التى ألفها فى صباه ولكن هل تراه محقاً؟!

* * *

العبيط

(١)

مع مارى والأطفال

لقد قص ديستويفسكى الكاتب الروسى الشهير أحداثًا كثيـرة وقعـت لأمير روسى هو موتشكين Muichkine الذى وصفه الكاتب لأمر سنراه فيما بعد بالعبط، وأودع تلك الأحداث رواية تقع فيما يقرب من ألف صـفحة بعنوان "العبيط"(٤).

ونحن لا نريد اليوم أن ننزلق إلى مناقشات فلسفية حول العبط، فمـن الناس من يدعى الحكمة، وما أكثر الدعاوى، فيرى فى تصرفات هذا الرجل لا عبطًا فحسب، بل واختلالاً فى الإدراك، ومنهم من لم يزل يسـلط عقلـه يتبين حدوده ويناقش مقدرته على الجزم عن يقين، حتى أصبح يـرى فـى ضوئه ذاته شيئًا من الاضطراب يكاد يحيله ضوءًا كاذبًا، إن لم يكن ظلمـة، ولهذا يحذر أن يصف غيره بالعبط، فلربما كان هو العبيط.

الأمير موتشكين فى السابعة والعشرين من عمره الآن، فهو إذن رجل بحكم سنه، ولكنه مع ذلك يستريح إلى معاشرة الأطفال، ويضيق بالأشخاص الكبار، لأنه إذا وجد معهم لا يدرى ماذا يقول لهم. وهذا أمر غريب يـدعونا إلى أن نرى فى الرجل شذوذًا، ونبحث فى نشأته محاولين الكشف عن ذلـك الشذوذ فلا نهتدى إلى شيء كثير فالرجل قد مات أبوه وهو فى سن مبكـرة فتعهده صديق خير من أصدقاء والده. وكل ما لاح عليه من أمـرات غيـر

(٤) L'Idiot: Dostoievsky: 2 vol. Traduit Victor D'erely.. plon. Paris

عادية لا يعدو مرض التشنج العصبي. ونحن لا نستطيع أن نقـرر أن هـذا المرض يؤدى إلى العبط، فقد كان ديستويفسكى نفسه مريضًا به، ولقد مرض به أيضًا فلوبير الكاتب الفرنسى الكبير، كما مرض به غيرهما ممن لا يجرؤ أحد من عقلائنا أن يصفهم بالعبط.

وفى الحق أننا لا نرى داعيًا للبحث عن تعليل حكم لم نثق بعد مـن صحته، فموتشكين لم يكن عبيطًا، بل ربما كان فى وصفه بهذه الصفة أكبـر سخرية استطاعها ديستويفسكى من عقلية البشر. يخيل إلينا أن هذا الكاتـب العبقرى لم يكن يظن العبط بأميره، بل بنا نحن.

وها هى قصة هذا العبيط مع مارى والأطفال توضـح سـوء ظـن المؤلف بالملايين الذين قرءوا روايته. ستقرؤها فـلا تملـك إلا أن تـدهش لمقدرة هذا العبيط على فهـم جوانب الضعف فى النفس البشرية، وإذا بـك تثور على ما فى طبائع الناس من شر أصيل، وقد أخذت بنبل الرجل ونفـاذ حسه.

من المعلوم أنه عندما اشتد بموتشكين المرض أرسـله القـائم علـى تربيته إلـى طبيب بسويسرا ليعالجه بمصحته، ولقد وجد المريض فى جـو سويسرا مساعدًا على الشفاء، فأقام هناك أربع سنوات دفع مربيه فى السنتين الأولتين أجر علاجه وإقامته، ثم مات هذا المحسن الكبير فلم يبـق للأميـر معيل، ومع ذلك فقد أمسكه الطبيب الكريـم سنتين أخريين، ولكـن العبـيط ضاق بالإقامة وقد انقطع عنه كل مدد مـن روسـيا، فقـرر العـودة إلـى بطرسبرج ليلتمس له عملاً يعيش به. وتذكر عبيطنا أن أسرته العريقة قـد

بقيت منها أميرة هى الآن زوجة لجنرال بالجيش، فقرر أن ينـزل بـدارها ليتعرف إليها وإلى زوجها، ثم ينظر ماذا هو فاعل.

نزل العبيط عند الجنيرال إيبنتشين Epantchine واستطاع أن يحمل مضيفه على أن يقدمه إلى الأميرة، وغادر الجنرال المنزل لأمر يشغله، فلـم يتناول وجبة الغذاء مع أسرته، وظل الضيف مع الأميرة وبناتهـا الـثلاث، وتناولوا الغذاء سويًا، ثم جلسوا للحديث، وأبى حب الاستطلاع الأصيل فـي النساء إلا أن يسوق الضيف إلى قصص حياته فى الخارج، وأربعتهن يحسبن به العبط، إذ كان الجنرال قد بصرهن بهذه الحقيقة قبل أن يغادر المنزل، وإن يكن حديث الضيف لم يلبث أن زعزع عند بعضهن هذا اليقين، وقد كان من بينهن من تتمتع بملكة الحكم الشخصى.

قصة العبيط مع مارى والأطفال كانت من بين ما قص بطلنا فى ذلك اليوم، فقد وقعت له أحداثها بالقرية السويسرية حيث كانت المصلحة التى أقام بها.

قال: "فى أول الأمر لم يكن الأطفال يحبوننى. لقد رأونى كبيرًا وقـد كنت دائمًا قليل (اللحلحة)، ثم إنى أعلم أنى دميم، وأخيرًا باعد بينى وبيـنهم أننى كنت أجنبيًا فى قريتهم. لقد كانوا فى البدء يتضاحكون منى، بل أخـذوا يرموننى بالحجارة عندما فاجأونى أقبل مارى، إننى لم أقبلهـا غيـر مـرة واحدة، .. لا، لا تضحكن، فإن الحب لم يكن له دخل فى الموضـوع. ولـو أنكن رأيتن هذه المخلوقة البائسة بأنفسكن لأخذتكن بها الشفقة كما أخـذتنى. كانت فتاة من القرية تسكن مع أمها كوخًا صغيرًا تضيئه نافذتان، وكانت الأم العجوز تبيع أربطة الأحذية والخيط والتبغ والصابون وبإذن من السـلطات

كانت تعرض بضاعتها على لوح من الخشب مثبت أمام إحـــدى النافـــذتين، وكانت هذه التجارة تأتيها بقليل من النقود الصغيرة تعـــيش بهـــا، وكانـــت مريضة متورمة الأرجل مما اضطرها إلى أن تظل جالسة. وكانت مارى فى العشرين من عمرها، نحيفة ضعيفة البنية، وإن لم يكن مرض السل قد ظهر عندها، إلا أنها بالرغم من ذلك كانت تعمل باليومية فى المنازل، حيث تقـــوم بالأعمال الخشنة: فتمسح البلاط، وتغسل الملابس، وتكنس الأحواش، وتقـــدم للحيوانات علفها.. وفى أحد الأعوام أغواها قومسيونجـــى فرنسى وأخـــذها معه، ولكنه بعد أسبوع واحد غرسها حيث انتهى به المسير ثم ولى، فوجدت نفسها وحيدة بعرض الطريق، فعادت إلى قريتها وهى تستجدى طول رحلتها، ووصلت قذرة مهلهلة الأسمال، ممزقة الحذاء تمزيقًا تامًا. لقد سارت ثمانيـــة أيام: تنـــام فى العراء وتقاسى لذعة البرد، لقد دميت قدماها، وتغطت يـــداها بالقشف والشقوق، وهى حتى قبل ذلك لم تكن جميلة، لم يكن لها غير عينين وديعتين تملؤها الطيبة والبـــراءة. لقد كان صمتها خارقًا، فقد اتفق مـــرة – قبل أن تحدث لها تلك الحادثة – أن أخذت تغنى فجأة. وهى تعمل، فأحـــدث هذا الغناء فيما أذكر دهشة عامة "لقد غنت مارى .. آه ..، مـــارى تغنـــى!" هكذا قال الناس وهم يضحكون، وخجلت مارى من ذلك الحين، فانطوت فى صمت عنيد، وكانوا يعاملونها عندئذ بشىء من العطـــف، ولكنهـــا عنـــدما مرضت وأخذت أطرافها تدمى لم يظهر لها أحد أقل شفقة، ما أغلظ النـــاس فى مثل هذه الحالة! بـــأى قسوة يحكمون على هذه الأشياء؟! وكان أولهم فى ذلك الأم العجوز، فقد تلقت بنتها فى غضب واحتقار. "الآن قد لوثت شرفى"، هذا ما قالت، ثم كانت أسبق الجميع فى تعريض ابنتها لســـباب الجمهـــور،

وعندما علموا فى القرية بعودة مارى أسرعوا جميعًا شيوخًا وأطفالاً ونساءً وفتيات ليروها. لقد غزا السكان جميعًا كوخ العجوز، وهناك كانت ترقد مارى على الأرض عند قدمى أمها باكية وهى تموت جوعًا ولا تغطيها غير الأسمال. وبينما يتقاطر الزائرون كانت تحاول أن تختفى عن أبصارهم بأن تتخذ من شعرها المنتشر نقابًا يغطى وجهها، ثم تطأطئ رأسها إلى الأرض. لقد التف الجمهور حولها فى دائرة وأخذوا ينظرون إليها كحشرة. فالشيوخ يعنفونها تعنيفًا لا هوادة فيه، والشبان يكشرون لها عن أنيابهم، والنساء يكلن لها السباب، وقد أظهرن من الاشمئزاز مثل ما يظهرن عندما يرين عنكبوتًا، والأم جالسة فى حجرتها تشجعهم بالصوت والإشارة بدلاً من أن ترد عن ابنتها شيئًا من عدوانهم. ولقد كانت فى ذلك الحين شديدة المرض، فى حالة احتضار تقريبًا وفى الواقع لقد ماتت بعد ذلك بشهرين، ومع ذلك فإنها رغم إحساسها بقرب أجلها رفضت إلى آخر لحظة أن تتصافى مع بناتها، إنها لم تخاطبها قط بكلمة واحدة وكانت ترسلها إلى الدهليز لتنام به، بل تركتها بغير غذاء تقريبًا، ولقد كانت مضطرة إلى أن تضع مرارًا قدميها المريضتين فى الماء الساخن، فكانت مارى تغسلهما لها، وتقدم إليها كل أنواع الرعاية، فتقبلها العجوز دون أن تقابلها بأية عبارة رقيقة، ولقد كانت الفتاة تتحمل كل ذلك فى استسلام.

وعندما تعرفت إليها فيما بعد، لاحظت أنها نفسها كانت تبرر كل ما ينزل بها من إهانات، إذ كانت تعتبر نفسها أحط كائنات الأرض، ولم تعد العجوز تتناول غير اللبن، فأخذ نساء القرية يفدن إليها ليتناوبن رعايتها وفقًا للعادات المرعية بالريف، وعندئذ أمسكوا إطلاقًا عن إطعام مارى، فكان كل

الريفيين ينحونها عن مداخل منازلهم، بل إن أحدًا منهم لم يقبل أن يعهد إليها بعمل ما. كما كانوا يفعلون من قبل. لقد كان كل واحد منهم يلقاها ببصقة تقريبًا، فالرجال لم يعودوا ينظرون إليها كامرأة، وكانوا يوجهون إليها أقذع الألفاظ، وأحيانًا وفى النادر الذى لا يذكر، كانوا إذا أخذهم انخمار يوم الأحد. يرمون إليها بقليل من النقود سخرية منها، وكانت مارى تجمعها فى صمت، ثم أخذت منذ ذلك الحين تبصق الدم، وانتهت أسمالها بأن أصبحت من القذارة بحيث لم تعد تجرؤ أن تظهر بالقرية. ومنذ عودتها كانت تسير عارية القدمين، وكان أطفال المدرسة، وهم أكثر من أربعين، يحلو لهم بنوع خاص أن يؤذوها ويرموها بالطين. وطلبت إلى أحد الفلاحين أن يسمح لها بحراسة البقر ولكنه رفض، فألحقت هى نفسها بهذا العمل، فكانت تصحب المواشى عند خروجها من الحظيرة ولا تتركها طول النهار. ورأى الفلاح أنها تؤدى إليه خدمات عديدة فلم يطردها، بل كان يعطيها بعضًا من فضلات غذائه: قليلاً من الخبز والجبن. ولقد رأى فى عمله هذا طيبة كبيرة منه. وعندما ماتت الأم لم يخجل القسيس أن يلعن مارى على مسمع من الجميع فى وسط الكنيسة. وأما هى فقد كانت بأسمالها القذرة راكعة إلى جوار التابوت وهى تبكى. وكان حب الاستطلاع قد أتى بكثير من الناس إلى الجنازة، كانوا يريدون أن يروا كيف تبكى الفتاة وكيف تسير خلف التابوت، وكان القسيس – الذى لا يزال شابًا – لا يطمح إلا إلى أن يكون واعظًا كبيرًا فاتجه إلى الجمهور، وأشار إلى مارى ثم قال: "ها هى تلك التى سببت موت هذه السيدة الجليلة"، (هذا غير صحيح، فقد كانت العجوز مريضة منذ سنتين)، "ها هى أمامكم وهى لا تجسر أن ترفع عينيها، لأنها قد وصمت بأصبع الله ... ها

هى عارية القدمين مغطاة بالأسمال، مثلاً يتعظ به كل أولئك اللائى قد يغريهن سوء السلوك ... ومن هى؟ ... إنها ابنتها ... إلخ".

ولنتصور أن هذا الجبن قد سر جميع الحاضرين، ولكن ... حدث عندئذ حدث، فقد أخذ الأطفال جانب البائسة، وذلك لأنهم كانوا قد ابتدءوا يحبون مارى، وها هو تفصيل ما حدث:

لقد رأت أن أسدى إلى الفتاة بعض العون، فقد كانت فى حاجة إلى النقود، ولكننى طول إقامتى بسويسرا لم أكن أملك درهمًا واحدًا تحت تصرفى. وكان عندى دبوس من الماس فبعته لأحد التجار الذين يذهبون من قرية إلى أخرى للاتجار فى الملابس القديمة، ولقد أعطانى ثمنًا له ثمانية فرنكات، مع أنه كان يساوى أربعين بلا ريب.. ولزمن طويل لم أستطع أن أصل إلى حديث خاص مع مارى. وفى النهاية تقابلنا خارج القرية فى إحدى طرق الجبل خلف شجرة، وهنالك أعطيتها ثمانية فرنكات، وأوصيتها أن تحرص عليها، لأنى لن أستطيع فى المستقبل أن أمدها بعون آخر، ثم قبلتها قائلاً : لا تظنى بى أى قصد سىء، فإذا كنت قد قبلتك فليس ذلك لأنى مغرم بك، ولكن لأنك توحين إلىّ بشفقة عميقة، وفى الواقع لقد رأيت فيك دائمًا ومنذ البدء فتاة بائسة لا فتاة مجرمة.

لقد رأيت فى حرارة أن أغريها، وأن أقنعها بأنها كانت خطًا فى أن تعتبر نفسها دون الآخرين، ولكنى لم ألبث أن أدركت أنها لا تفهم قولى، أدركت هذا من موقفها وذلك لأنها لم نفه بكلمة واحدة تقريبًا، بل ظلت طول الوقت واقفة أمامى مسدلة جفونها كشخص يثقله الخزى. وعندما انتهيت قبلت يدى، فأمسكت توًا بيدها، وأردت أن أقبلها، ولكنها سبحبتها. وفجأة لاحظنا

الأطفال وقد اجتمعت هناك جماعتهم. لقد عرفت فيما بعد أنهم كانوا يرصدون حركاتى منذ حين، وأخذوا يضحكون ويصفرون ويضربون أيديهم يدًا على يد، فأسرعت مارى إلى الهرب، وفى نفس اليوم علمت القرية كلها بالخبر، فازداد سوء الظن بمارى، وتكالب الاعتداء، بل لقد سمعت أنهم قد فكروا فى عقابها، ولكن بفضل من الله لم يحدث من ذلك شىء، ومع هذا فإن الأطفال لم يتركوا لفريستهم راحة، بل ضاعفوا من عدواتهم لها، وأخذوا يطاردونها ويقذفونها بالطين. وكانت المسكينة عندما تحس بهم فى أعقابها تجرى وهى المسلولة، حتى تنقطع أنفاسها، لكى تفلت من أذاهم، وهم يعدون من خلفها صائحين بالشتائم. ولقد حدث ذات يوم أن كدت أشتبك معهم. وفيما بعد أخذت أردهم إلى العقل، فكنت أتحدث إليهم كل يوم كلما استطعت ذلك. ولقد كانوا يقفون أحيانًا ويستمعون إلىّ، ولكنهم استمروا رغم ذلك فى إيذائهم لمارى. وشرحت لهم كيف أنها بائسة فانتهوا بأن أمسكوا عن شتمها، وأخذوا يمرون بها دون أن يقولوا لها شيئًا، وبالتدريج أخذت أتحادث معهم أحاديث طوالاً ، ولم أكتم عنهم شيئًا، بل قصصت عليهم كل شىء. وكانوا ينصتون إلىّ باهتمام، ولم يلبثوا أن أخذتهم الشفقة على الفتاة، فأصبح الكثيرون منهم يحيونها تحية عابرة إذا مروا بها.

يخيل إلىَّ أن مارى قد دهشت لهذا التغيير فى معاملتهم لها. ولقد حدث مرة أن بنتين صغيرتين حملتا إليها شيئًا من طعامهما ثم حضرتا لتخبرانى بما فعلتا، قالتا: إن مارى قد بكت، وإنهما قد أصبحتا الآن يحبانها كثيرًا، ولم يلبث جميع الأطفال أن أحبوها، كما شعروا نحوى أيضًا بمحبة فجائية، فكانوا كثيرًا ما يأتون إلىّ ويطلبون دائمًا أن أقص عليهم شيئًا، ولابد

أننى كنت أجيد القصص لأنهم كانوا يحرصون على حكاياتى. ولقد أخذت نفسى بعد ذلك بالقراءة والدرس لا لشىء غير أن أحمل إليهم ما أجد فى الكتب. ولقد استمرت على هذا الحال طوال الثلاث سنوات التالية. وعندما أخذ الطبيب وغيره من الناس يلومونني لأننى أتحدث إلى الأطفال كأنهم رجال ناضجون ولا أكتم عنهم شيئًا، أجبت بأنه من العار أن نكذبهم، وأضفت أنهم مهما اتخذوا من احتياطات لن يمنعوا الأطفال من أن يعرفوا دائمًا ما يريدون هم أن يظلوا جاهلين به، بل إنهم سيعرفونه على نحو يدنس خيالهم، بينما هم لن يتعرضوا معى لهذا الخطر، وما على كل منا إلا أن يعود إلى ذكريات طفولته ليتحقق من صحة ما أقول، ولكن هذا الرأى لم يقنع أحدًا..

لقد كانت قبلتى لمارى قبل وفاة أمها بخمسة عشر يومًا، وعندما ألقى القسيس موعظته كان جميع الأطفال فى جانبى، فأخبرتهم بالهجوم المخزى الذى سمح القسيس لنفسه به، ووصفت هذا الهجوم بما يستحق من ألفاظ، فثاروا جميعًا وبلغ الغضب بالكثيرين منهم أن حطموا بالحجارة نوافذ القسيس، ولقد أفهمتهم أنهم مخطئون فى تصرفهم هذا، ومع ذلك فقد ذاع فى القرية أننى كنت المحرض لهم على هذا العمل. ومنذ ذلك اليوم اتهمنى الجميع بإفساد أخلاق تلاميذ المدارس، واكتشف الجميع بعد ذلك أن هؤلاء الأطفال يحبون مارى، فسبب هذا الاكتشاف قلقًا بالغًا، ولكن الفتاة كانت سعيدة. وحاول الآباء عبثًا أن يحظروا على أطفالهم مخالطتها، ولكنهم كانوا يذهبون سرًا للقائها، حيث ترعى البقر فى مكان بعيد بما يقرب من نصف فرسخ عن القرية. وكانوا يحملون لها الهدايا، بل إن الكثيرين منهم كانوا

يذهبون ليضموها فقط إلى صدورهم ويقبلوها قائلين: ماري! إني أحبك! ثم يعودون مسرعين إلى بيوتهم وهم يعدون ملء أرجلهم. ولا شك أن سعادة كهذه كانت خليقة أن تذهب بصواب ماري، فهي لم تكن تتصور هذا حتى في الأحلام. ولقد أحست بمزيج من الفرح والاضطراب. وكان الأطفال وبخاصة البنات يحرصون على الذهاب إليها ليخبروها أني أحبها، وأنني أتحدث عنها كثيرًا. وقالوا: لقد قص علينا قصتك، والآن نحن نحبك ونرثي لك، وسنستمر كذلك دائمًا، ثم يسرعون إليّ بأوجههم الصغيرة المرحة ليخبروني في اهتمام شديد أنهم رأوا ماري، وأنها ترسل إليّ تحياتها.

وفي المساء كنت أذهب إلى الشلال، وهنالك كان يوجد مكان مغلق عن القرية إغلاقًا تامًا، وشجر السرو يحيطه من جميع النواحي. في ذلك المكان كنت أستقبل الأطفال في المساء، بل إن الكثيرين منهم كان يأتي سرًّا. وأنا أعتقد أنهم قد وجدوا سرورًا كبيرًا في حبي لماري، وهذه هي المسألة الوحيدة التي كذبتهم فيها طول إقامتي بينهم. لقد تركتهم يعتقدون أنني مغرم بماري، وإن كنت لم أشعر نحوها بغير الشفقة، ولكنني عندما رأيت أنهم ينسبون إليّ إحساسًا آخر، وأن هذه الفكرة تسرهم، حرصت على ألا أكذب ظنهم، وتظاهرت بأنهم قد كشفوا دخيلة نفسي، أي طيبة لطيفة في هذه القلوب الصغيرة! ولأكتف في ذلك بمثل واحد: فقد عز عليهم أن يروا صديقهم ليون يحب ماري، وماري رثة الثياب، بل ويعوزها الحذاء، تصورنا أنهم حصلوا لها على حذاء وجورب وملابس داخلية، بل وبعض الثياب. كيف؟ وبأي حيل عبقرية نجحوا في الحصول على كل هذا؟ ذلك ما لا أفهمه! ولكن المدرسة كلها قد اشتركت في هذا العمل. وعندما سألتهم عن الموضوع كان الجواب

الوحيد ضحكة مرحة، وقد أخذت البنات الصغيرات يضربن أيديهن يدًا فوق يد ويقبلنني، وأحيانًا كنت أذهب لرؤية ماري خفية.

ثم اشتد بها المرض، فأصبحت تقريبًا عاجزة عن المشـــي، وأخيـــرًا انقطعت عن العمل بالمزرعة انقطاعًا تامًا، ولكنها استمرت تقود المواشـــي إلى الحقل كل صباح. هنالك كانت تستند إلى صخرة عمودية على الأرض، وتظل كذلك بلا حراك حتى يحين موعد العودة بالبقر إلى الحظيرة. وأنهكها السل، وانقبضت أنفاسها، فكانت تظل يومها كله في حالة تشبه النوم، مغلقـــة العينين، مسندة رأسها إلى الصخرة، وكان وجهها شـــاحبًا كالجثـــة الميتـــة، والعرق يبلل جبينها وعارضيها. كنت أجدها دائمًا في هذه الحالة، ولم أكـــن آتي إلا لبرهة قصيرة، لأنني أيضًا لم أكن أريد أن أرى. وبمجرد ظهـــوري كانت ماري تنتفض فتفتح عينيها وتسرع إلى تقبيل يدي وكنت أتركها تفعـــل ذلك لأنها كانت تجد فيه سعادتها. وطول مدة زيارتي كانت ترتعد وتســـكب الدموع، وأحيانًا كانت تتكلم، ولكن حديثها كان في الحقيقة من الصعب فهمه. لقد كانت تشبه المجنونة بشدة انفعالها ولهفتها، وأحيانًا كان الأطفال يقبلـــون معي، وفي مثل هذه الحالة كانوا يقفون على مسافة منا، ليلاحظوا الطريـــق، حتى لا يفاجئني أحد وأنا أتحدث مع ماري. وكان "دور الحراس" هذا يسرهم كثيرًا. وبعد عودتنا كانت ماري تعود إلى وحدتها، فتظل مـــن جديـــد بـــلا حراك، مغمضة عينيها، مسندة رأسها إلى الصخرة، ربما كانت تحلم بشيء.

وفي ذات صباح لم تستطع الخروج كالعادة لتقود القطيع إلى المرعى، وبقيت في منزلها الصغير الخالي، ولم يلبث الأطفال أن علموا بذلك، فـــأتوا كلهم تقريبًا لزيارتها عدة مرات في ذلك اليوم وهي طريحة الفراش لا يقـــوم

بخدمتها أحد. ولمدة يومين كان الأطفال وحدهم هم الذين يقومون بأمرها، وقد أخذوا يتناوبون مهمة تمريضها، ولكنه عندما علم أهل القرية بعد ذلك أن ماری تحتضر أتت الفلاحات العجائز كل واحدة بدورها للقيام بجوارها، وقد لاح فى القرية أنهم أخذوا يشفقون على الفتاة. فهم على الأقل قد ابتدءوا يتركون للأطفال حريتهم فى أن يدنوا منها، ولم يعودوا ينهرونهم عن ذلك كما كانوا يفعلون من قبل. وكانت المريضة دائمًا فى حالة حشرجة، فنومها مضطرب، وسعالها مخيف، وكانت النساء العجائز يمنعن الأطفال من الدخول إلى الغرفة، ولكنهم كانوا يسرعون إلى النافذة، وأحيانًا لا يبقون هناك إلا لحظة واحدة ليقولوا: صباح الخير ماری العزيزة! وأما هي فبمجرد رؤيتها لهم أو سماعها لصوتهم كانت تنتعش، وللحظتها كانت تصم أذنيها عن ملاحظات ممرضاتها، فترفع نفسها فى مشقة فوق الفراش لترسل برأسها إشارة إلى أصدقائها الصغار شكرًا لهم، واستمر الأطفال على حمل الهدايا إليها، ولكنها لم تعد تأكل شيئًا، وبفضلهم - أؤكد لكن - ماتت سعيدة تقريبًا، بفضلهم نسيت محنتها وقد تلقت منهم الصفح على نحو ما، وذلك لأنها حتى النهاية كانت تعتبر نفسها عاصية. لقد كانوا كالطير يضربون كل صباح نافذتها بأجنحتهم ويصيحون: مارى إننا نحبك! لقد ماتت بسرعة، وكنت أعتقد أنها ستعيش طويلاً ، ففى اليوم السابق لموتها ذهبت أراها قبل غروب الشمس، فلاح لى أنها تعرفنى، ولقد صافحتها للمرة الأخيرة. كم كانت تلك اليد عارية عن كل لحم! وفى الصباح المبكر أتوا فجأة ليخبرونى أن مارى قد ماتت، وفى هذه المرة خرج الأطفال على كافة الأوامر، فدخلوا المنزل وغطوا الميتة بالزهور، ووضعوا على رأسها تاجًا منها، وفى الكنيسة احترم

القسيس على الأقل ذكرى تلك التى سبها وهى حية، ثم إن الحضور لم يكونوا غير قليل ممن أتى بهم حب الاستطلاع. وعند رفع الجسد أراد جميع الأطفال أن يحملوا التابوت، ولكنه لما كانت قوتهم لا تكفى لذلك فإن رغبتهم لم تجب. وساروا جميعًا فى الجنازة باكين. ومنذ ذلك الحين وهم يبجلون قبر مارى، ففى كل عام يزينونه بالأزهار، كما أنهم زرعوا حوله أشجار الورد..

(٢)

العبيط فى الحياة الاجتماعية

رأينا الأمير موتشكين – عبيط ديستويفسكى – يصاحب الأطفال ويفضلهم على الكبار، ولم نستطع إلا أن نقره على سلوكه. فقد تضافر مع أصدقائه على رحمة فتاة بائسة. نعم إن الفتاة كانت قد سقطت سقطة أخلاقية لم يكن بد للهيئة الاجتماعية من أن تثور لها. ونحن ندع جانبًا منبع تلك الثورة. هبها غريزة تناهض ما فى ملكة التفكير من تدمير لحياة الفرد وتقويض لحياة الجماعة إذا أطلقنا لتلك الملكة عنان التبرير المضلل، ثم انظر، ألم تكفر الفتاة عن إثمها ألم التكفير؟ ألم تقبل كل ما أنزلنا بها من تنكيل بنفس صاغرة؟ وعندما ينزل القضاء أو ما ترى رحمة الله لابد مرسلة هديها إلى من تختار من أرواح تحمل إلى البائسين نسمة من تلك الرحمة؟ ومن يدرينا لعل الأطفال والعبطاء هم تلك الأرواح المختارة.

نستطيع إذن أن نتردد فى الحكم على موتشكين بالعبط لمصادقته الأطفال ومسحه دموع مارى، بل قد نجرؤ فنرى أن الهيئة الاجتماعية التى تصف الأمير بهذه الصفة هى على الأقل العبيطة إن لم تكن الغليظة الحمقاء.

وما الهيئة الاجتماعية إلا نحن – العاديون من الناس – الذين تـتحكم فـيهم المواضعات فتجعل منهم أحيانًا وحوشًا لا تعى ما تفعل.

وها نحن اليوم نواجه العبيط فى الحياة الاجتماعية، ها نحـن نغـادر أدب النفـس إلى أدب الجماعة. نغادر وحى الضمير إلى عادات المجتمـع. ولا تحسبن أننا ننتقل بذلك من مجال صارم إلى مجال هين، فنحن فى الحق أكثر استعبادًا للعرف منا للخلق. وذلك لأمر بيّن هو أننا جميعًـا – إلا مـن عصم ربى – أشد حرصًا على حركاتنا الظاهرة منا على حقائق نفوسنا. وإذا تعارض ظاهر لنا بباطن. كم ممن ترى حولك يستجيبـون لنداء الضمير؟

عاد الأمير موتشكين من سويسرا حيث كان يسـتطب مـن التشـنج العصبى إلى بطرسبرج. ولما كان يعلم أن أسرته العريقة قد انقرضت، ولـم يبق منها غير سيدة واحدة زوجة لجنرال كبير بالجيش، فقد رأى أن يـذهب إلى تلك السيدة ليتعرف إليهـا ويستشيرها فيما يفعل وهو الوحيد المنقطع.

"كانت الساعة غير بعيدة من الحادية عشرة صباحًا عنـدما دق الأميـر الجرس ببيت الجنرال، وهو فى الدور الثانى. مسكن فى حدود البسـاطة التى تسمح بها مكانة صاحبه الاجتماعية. وفتح الباب خـادم فـى بذلـة الحشم. وكانت مناقشات طويلة بيـن الأمير وذلك الرجل الذى نظر إليـه هو وحقيبة ملابسه الصغيرة نظرة ملؤها الريبة. وفى النهاية، وبعـد أن أعلن إليه عدة مرات أنه حقيقة الأمير موتشكين، وأنه فى حاجة ماسة إلى رؤية الجنرال لأمر هام أدخله الخادم إلى غرفة صغيرة مجاورة لغرفـة الانتظار، ثم انسحب تاركًا الضيف بين يدى خـادم آخـر: رجـل فـى الأربعين من عمره يرتدى بذلة رسمية وعمله إخبار صـاحب السـعادة

بأسماء الزائرين. وكان فى ملامحه المهمومة ما يدل على مبلغ شعوره بأهمية وظيفته.

قال للضيف: تفضل. "ادخل الصالون برهة ودع حقيبتك هنا". قال هذا وهو يجلس فى مقعد ضخم برزانة مصطنعة ونظرته المدهوشة القاسية تفحص الأمير الذى لم يتخل عن متاعه المتواضع، وأخذ كرسيًّا وجلس إلى جواره قائلاً : سأنتظر هنا – إذا سمحت – فى صحبتك. ماذا أفعل هنالك وحيدًا؟

"ولكنك، ما دمت قد أتيت لزيارة، لا تستطيع أن تبقى فى هذه الغرفة. إنك تريد أن تحادث الجنرال نفسه أليس كذلك؟". وفى الواقع أن الخادم لم يكن يخطر بباله أن يدخل زائرًا كهذا على الجنرال، ولذلك كرر سؤاله الأخير. فأجاب الأمير: "نعم إن لدى مسألة ..." – "أنا لا أسألك عن شىء. فعملى هو أن أعلن قدومك فقط، ولكننى كما أخبرتك مضطر إلى أن أرى السكرتير أولاً ".

لقد أخذ الخادم يزداد ريبة. فالأمير كان شديد الاختلاف عن الزائرين العاديين. والجنرال – لا ريب – لم تكن مقابلاته قاصرة على الوجهاء، بل كان يأتيه أيضًا أفراد من كافة الطبقات لمصالح مختلفة، وكان الخادم يعرف ذلك جيدًا ولديه أوامر بأن لا يتشدد مع الزائرين، ومع ذلك فإنه فى هذه الحالة بالذات لم يجرؤ أن يتحمل المسئولية، ورأى أن خير حل هو أن يستعين بالسكرتير.

وأخيرًا سأل الأمير وكأنه يوجه سؤاله مكرهًا: "أحقًا أنك ... أتيت من الخارج؟" ولقد أعوزته الشجاعة فلم يستطع أن يوجه السؤال الحقيقى، وهو.

"أحقًا أنك الأمير موتشكين؟" وأجاب الأمير: "نعم، إننى قادم من المحطة مباشرة، ولقد أردت فيما أعتقد أن تسألنى هل أنا حقيقة الأمير موتشكين، ولكن اللياقة منعتك من توجيه هذا السؤال". هـه!..." هكذا تمتم الخادم مدهوشًا.

أؤكد لك أننى لا أكذبك، وأنك لن تتحمل بسببى أية مسئولية. وإذا كنت ترانى فى هذا الزى حاملاً هذه الحقيبة الصغيرة فليس ذلك ما يدعو إلى الدهشة فحالتى الآن ليست على ما يرام.

– هه؟ ... فى الحقيقة ليس هذا ما يخيفنى. إننى هنا لكى أعلن الزائرين. وبعد هنيهة سيخرج السكرتير. وإذا كنت ... هل لى أن أعرف أنك لم تأت إلى الجنرال كرجل محتاج لتطلب مساعدة؟

– آه! لا. من هذه الناحية كن مطمئنًا كل الاطمئنان. إننى لم آت من أجل هذا.

– معذرة. لقد خطرت لى هذه الفكرة وأنا أتأمل ملابسك. انتظر السكرتير. فالجنرال مشغول الآن مع أحد الضباط، ولكنك سترى السكرتير قادمًا.. سكرتير الشركة.

– إذا كنت سأنتظر زمنًا طويلاً ، فإنى أسألك أن تسمح لى بالتدخين فى جهة ما، فلدى البيبة والدخان.

فصاح الخادم فى استنكار وهو لا يصدق أذنيه: بالتدخين!؟ .. بالتدخين!؟.. أبدًا. إنك لا تستطيع أن تدخن هنا، بل وما كان يجوز أن يخطر هذا ببالك. آه! هذا شيء عجيب!

- أوه! إننى لم أقصد التدخين فى هذه الغرفة، فأنا أعلم جيدًا أنه غير مسمـــوح به، وإنما أردت أن أرجوك لتدلنى على مكان أشعل فيــه بيبتـــى. وذلك لأننى معتاد التدخين, وها قد مضت علىّ ثلاث ساعات دون أن أدخن، ومع ذلك فليكن ما تريد. وأنت تعلم أن هناك مثلاً يقول: فى الدير الأجنبى..

وغمغم الخادم مكرهًا: "ولكن كيف أعلن قدومك وأنت فى هذه الحالة؟ مكانك كزائر ليس هنا، بل فى الصالون وببقائك فـــى الغرفـــة ستعرضـــنى للتقريع"، ثم أضاف، وهو يلقى بنظرة جانبية إلى الحقيبة الصغيرة التى كانت لا تزال بيد الأمير، وقد شغلت الخادم طول الوقت ... ولكنك تنوى أن تقـــيم عندنا أليس كذلك؟

- لا. هذا لم يخطر ببالى. وحتى لو اقترحوا علىّ ذلـــك فلـــن أقبـــل البقاء. وغايتى الوحيدة من هذه الزيارة هى أن أتعرف إلى أصحاب المنزل. ولا شىء أكثر من ذلك.

ولاح هذا الجواب للخادم الظنين داعيًا إلى الريبة فصـــاح مندهشـــًا: "إيه!! تتعرف إليهم؟! ولكنك ابتدأت بأن أخبرتنى أنك أتيت لمسألة ما".

- ربما أكون قد بالغت عندما تحدثت عن "مسألة". ومع ذلك فلـــيكن مجيئى إلى هنا، إذا أردت، لمسألة، بمعنى أننى أريد أن آخذ نصـــيحة. وإن كنت أود قبل كل شىء أن أتقدم إلى الجنرال إيبنتشين، وذلك لأن زوجته من أسرة مونتشكين، أسرتى، وهـــى وأنا آخر عضوين فيها.

ولقد بالغت الكلمات الأخيرة من قلق الخادم فصـــاح ذاهـــلاً : "وإذن فأنت من الأقرباء أيضًا!!".

– تقريبًا. لا شك أن هذه القرابة قائمة، ولكنها بعيدة إلى حد أن نستطيع اعتبارها منعدمة. وعندما كنت فى الخارج كتبت مرة إلى زوجة الجنرال، ولكنها لم ترد. ومع ذلك فقد رأيت عند عودتى أن من الواجب تذكيرها بى. ولقد استطردت إلى كل هذه التفاصيل لكى أبدد شكوكك، وذلك لأننى أراك دائم القلق. أعلن قدوم الأمير موتشكين وبمجرد أن يسمعوا اسمى سيعرفون سبب زيارتى. وعندئذ سيستقبلوننى أو يرفضون استقبالى. فإن فعلوا كان خيرًا وإن رفضوا ربما كان أخير. وإن كنت أعتقد أنهم لا يستطيعون أن يرفضوا، فالسيدة لا شك تود أن ترى الممثل الوحيد الباقى من أسرتها. وأنا أعلم أنها تعتز بأصلها اعتزازًا كبيرًا.

وكان الأمير كلما ازداد تبسطًا فى حديثه واسترسالاً بريئًا ازداد إساءة إلى نفسه فى نظر الخادم. فهذا الحديث الذى لا غبار عليه، إذ جرى بين أناس من طبقة اجتماعية واحدة، لم يكن الخادم ليستطيع أن يفهم إلا أنه ناب عن موضعه نبوًا شديدًا. عندما يدور بين زائر وخادم. ولما كان الخدم أقل غباوة مما يظن أسيادهم عادة، فإن خادمنا قد افترض أحد أمرين: إما أن يكون الأمير شحاذًا أتى يستجدى الجنرال صدقة، وإما أن يكون بكل بساطة رجلاً مخبولاً . وذلك لأن أميرًا "نبيهًا" لا يمكن أن يبقى فى هذه الغرفة الجانبية، ولا أن يقص أموره على خادم. وفى كلتا الحالتين هل كان يستطيع أن يعلن قدوم شخص كهذا؟!.

وأنا أعفى القارئ من بقية الحوار وأطمئنه إلى أن الأمير موتشكين قد انتهى بالدخول والتعرف إلى الجنرال وزوجته وأبنائهما، بل كانت له حادثة غرام مع إحدى بنات الجنرال، والسكرتير طبعًا هو الذى أدخله.

والآن ماذا يرى القارئ؟ أهو عبيط حقًا؟ ولك أن تراجع كل أقوالــه فلن ترى فيها غير الصدق. قد تقول: ولكن الرجل عبيط عبيط ما بى ذلــك ريب. فهو لا يعرف أين يضع نفسه ولا يقدر نفسية من يخاطبه ولا يفطــن إلى ما فى ردود الخادم من وقاحة متصاعدة، وهو أخيرًا لا يعرف أن ما كل حق يقال، وإذا قيل فما ينبغى أن يقال لكل إنسان وما إلى ذلك مــن حكمتــا الثمينة! قد تقول هذا وخيرًا من كل هذا. وأما أنا فأعتقد أن عقولنا نحن هــى الفاسدة وأن حياتنا الاجتماعية قد خربت نفوسنا. لقد كانت من القسوة بحيــث خلقت أرواح عبيد وأرواح سادة. وكانت من الالتواء بحيث جعلت حيتنا كلها نفاقًا متصلاً، واتخذت من هذا النفاق قانونًا صارمًا يصيبنا من عدم احترامه أكبر الأذى، فأصبحنا جميعًا نتساءل عن سر عبط هذا الأمير العجيب، بــدلاً من أن نتساءل عن سر فسادنا نحن خدمًا وسادة.

(٣)

العبيط والإعدام

من المعلوم أن ديستويفسكى خالق "العبيط" قد حكم عليه بالإعدام هو وعشرة من رفاقه الذين كانوا يميلون إلى الحرية المدنية والعدل الاجتمــاعى فى عهد القيصر نيقولا الأول. وبينما هم فى السجن أيقظهم الحــراس فــى الصباح المبكر وقادتهم العربات إلى حيث لا يعلمون، وإذا بهم فــى ســاحة الإعدام حيث يتلى عليهم الحكم. ويشد ثلاثة منهم إلى أعمدة الموت معصوبى الأعين وفصائل الجند من أمامهم لإطلاق الرصاص وديستوفســكى ذاهــل ينتظر دوره. ومرت بالرجل دقائق ستقرأ أصداءها عما قريب. وفى اللحظة

الأخيرة لم تطلق النيران، إذ عفا القيصر عن المتهمين واستبدل بالحكم السجن أربعة أعوام فى سيبيريا ثم النفى أعوامًا أخرى بنفس تلك البلاد السحيقة المهلكة.

وإذا ذكرنا طبيعة ديستويفسكى المريضة وشدة إحساسه استطعنا أن ندرك كيف أن هذه المحنة الخاطفة قد تركت فى نفسه أعمق الآثار. ولقد خلفت بها مثل وقع السيف المسموم ما إن تنكأه حتى ينزف.

ومن عجب أن يجرى الكاتب على لسان العبيط أنفذ ما أوحت إليه تلك اللحظات من إحساس. ولكن ألم نقل من قبل إن الأمير موتشكين لم يكن من العبط بحيث نظن؟ لا. موتشكين ليس بعبيط. ولديستويفسكى أن يسخر من العقول كما يشاء. استمع إلى عبيطنا يحلل ما فى الحكم بالإعدام من فظاعة "تصور مثلاً رجلاً يعذب، جسمه مغطى بالجراح. إن الألم الجسمى لن يلبث أن يذهله عن الألم النفسى. حتى إن جراحه لتصبح إلى أن يموت عذابه الوحيد. ولكن أقسى أنواع العذاب وأعظمها ليس ما تولده الجراح وإنما هو اليقين من أنك بعد ساعة ثم بعد عشر دقائق ثم بعد نصف دقيقة ثم بعد برهة واحدة ستطير روحك من جسدك وإنك لن تعود إنسانًا وأن كل هذا شىء مؤكد. هذا اليقين هو أشنع العذاب.. ليس هناك أى تناسب بين الإعدام وبين القتل الذى تكفر عنه تلك العقوبة. فأحدهما أفظع من الآخر فظاعة لا نهاية له. فالرجل الذى يذبحه اللصوص أو ينحرونه بالليل فى غابة، أو على أى نحو كان، يحتفظ إلى اللحظة الأخيرة بالأمل فى أن ينجو بالحياة. ولقد رأينا أناسًا، بنحورهم السكين، ومع ذلك يأملون ويعدون ويتضرعون. وأما هنا فهذه البقية من الأمل التى تلطف من الموت عشرات المرات، تراهم

يحرمونك منها حرمانًا تامًا. هناك حكم، واليقين من أنك لن تفلت هو فى ذاته العذاب الذى ليس فى العالم ما هو أفظع منه. ضع جنديًا أمام فوهة مدفع فى معركة وأطلق المدفع تر أنه لا يزال يأمل، ولكن اقرأ على نفس الجندى الحكم عليه بالإعدام تراه إما أن يصيبه الجنون وإما أن يأخذ فى البكاء. من قال إن الطبيعة البشرية تحتمل هذا دون أن تخر فى الجنون؟ لمَ هذه القسوة التى لا فائدة فيها؟ ربما كان هناك إنسان قرئ عليه الحكم بإعدامه ثم ترك برهة فريسة للرعب ليقال له بعد ذلك: اذهب! فقد عفى عنك. آه هذه الرجل يستطيع أن يقص أحاسيسه. لقد تحدث المسيح نفسه عن هذا العذاب الأليم. لا. إنه لا يجوز أن نسمح بأن يؤخذ كائن بشرى بعذاب كهذا؟".

يحدثنا العبيط عن رجل مرت به تلك المحنة فاستطاع أن يقص أحاسيسه، ولكن ديستوفسكى كان أبعد خيالاً وأغنى نفسًا من أن يقف عندما ابتلى به. لقد عاد فى موضع آخر فحدثنا بلسان العبيط أيضًا عن تنفيذ الحكم بالإعدام فعلاً وسار به إلى آخر مراحله على نحو لا نظن أن أحدًا قد داناه فيه.

"كان السجين يقدر أن الإجراءات العادية ستراعى، ولذلك اعتقد أن أمامه على الأقل ثمانية أيام. ولكن لأمر ما اختصرت المدة. فى الساعة الخامسة صباحًا كان نائمًا وكنا فى أواخر أكتوبر، ولذلك فقد كان الجو فى تلك الساعة لا يزال باردًا والنهار لم يشرق بعد. دخل مدير السجن ومعه أحد الحراس، فى غير جلبة، ووضع يده على كتف السجين فنهض جالسًا وسأل وقد رأى الضوء: ماذا حدث؟

– اليوم بين التاسعة والعاشرة ستنفذ العقوبة.

ولم يستطع السجين الذى كان النوم لا يزال بعينيه أن يصـــدق هـــذا الخبر، فقد كان يزعم أن أمر التنفيذ لن يصل إلا بعد ثمانية أيام، ولكنه عندما كمل صحوه أمسك عن المناقشة ولزم الصمت. هذه هـــى التفاصـــيل التـــى ذكروها. ثم قال بعد ذلك: فليكســن! بغتة... على هذا النحو؟! إنه لأمر مؤلم!. ثم لزم الصمت من جديد ولم يرد أن يفوه بكلمة، ونحن نعلم كيف تمر الثلاث أو الأربع ساعات التاليات: زيارة القسيس، الفطور: لحم ونبيذ وقهوة (آه يـــا لها من سخرية قاسية! ولكن هؤلاء الناس لا يقصدون إلى شر، فهم يعتقدون فى سذاجة أنهم بتصرفهم هذا يأتون عملاً إنســـانيًا)، ثـــم عمليـــة الغســـيل والتجميل (وأنت تعلم ما هى هذه العملية بالنسبة للمحكوم عليـــه بالإعـــدام). وأخيرًا يحملونه فى عربة ويقودونه إلى المقصلة. ولا شك أنه – فيما أعتقد – كان يتخيل أثناء نقله أنه لا يزال أمامه فى الحياة وقت لا نهاية له "لا تزال أمامى ثلاثة شوارع أعيشها. إنه زمن طويل! عندما أصل إلى نهايـــة هـــذا الشارع، سيظل أمامى شارع آخر أتابعـــه، ثم ثالث حيث يوجد إلى اليمـــين مخبز – وسيمر وقت آخر قبل أن نصل إلى هذا المخبـــز. وحـــول العربـــة جمهور صاخب. عشرة آلاف رأس. عشرة آلاف زوج من الأعين، وعليـــه أن يحتمل كل هذا، وبنوع خاص هذه الفكرة: ها هـــم أولاء عشـــرة آلاف، ولكنهم لم يعدموا أحدًا منهم، بل أنا الذى سأموت". هذا عن المقدمات، ســـلم يقود إلى المقصلة أمام هذا السلم أخذ الرجل فى البكاء، وكان رجلاً قويًا ذا خلق شديد. قالوا إنه كان مجرمًا كبيرًا، والقسيس الذى ركب إلى جواره فى العربة لم يتركه برهة واحدة. وكان يحادثه باســـتمرار، ولكنـــى أظـــن أن المسكين لم يكن يستمع إليه، ربما يكون قد حاول أن يصـــغى، ولكنـــه بعـــد

الكلمة الثالثة لم يعد يفهم شيئًا، وفى النهاية أخذ يصعد السلم والقيود التى تغل قدميه تضطره أن يخطو خطوات صغيرة، وأمسك القسيس – الذى كان بلا ريب رجلاً ذكيًا – عن عظاته مكتفيًا بأن يقدم إليه باستمرار الصليب ليقبله.

لقد كان المجرم شاحبًا عند أسفل السلم، وأما الآن وقد وصل إلى المقصلة فإن وجهه صار أبيض كالصحيفة، لا شك أن أرجله أخذت تتداعى تحته، وأن قلبه أخذ فى الغثيان. وكأن شيئًا قد خنقه فانتشر فى جسمه إحساس بالخدر. هذه ظاهرة يولدها الرعب فى تلك اللحظات المروعة التى يظل فيها العقل كاملاً، ولكنه يفقد كل ما له من سيطرة إذا كان هلاكك مثلاً محققًا، وكنت فى منزل سينهار فوقك فإنك تشعر فجأة برغبة لا تقهر فى أن تجلس وتغمض عينيك وتنتظر. ليكن ما يكون... ورآه القسيس فى هذه الحالة من الضعف فأدنى من شفتيه – فى صمت وحركة سريعة – الصليب، صليب لاتينى من الفضة وكرر ذلك عدة مرات وعندما أحس به الرجل لاح أنه قد عاد إلى نفسه لعدة ثوان ففتح عينيه ومشى. لقد كان يقبل الصليب بنهم وهو فى لهفة قلقة كالمسافر الذى يخشى أن ينسى شيئًا سيحتاج إليه فى رحلته وإن يكن من الراجح أن كل عاطفة دينية كانت بعيدة عن ضميره. تلك كانت حاله. إلى أن شد على اللوح... وإنه لمن الغريب أن الإغماء لا يحدث فى هذه الثوانى الأخيرة إلا نادرًا. وعلى العكس من ذلك تحتفظ الرأس بحياة غريزة وتعمل بلا ريب بقوة كبيرة وكأنها آلة تسير. يخيل إلىّ أن ألوانًا من الأفكار تطن يومئذ فى الجمجمة.. أشباح من الأفكار قد تكون مضحكة وهى لا شك فى غير موضعها مثل: آه! هذا المتفرج بجبهته "حسنة". الجلاد ببذلته زرار صدئ. ومع ذلك تعرف كل شىء وتذكر كل شىء، وهناك مسألة لا

يمكـــن أن ننساها، وهى أنك لا تستطيع الإغماء. وحول هذه المسألة يـــدور كل شيء. ولنتصور أن هذه الحالة تستمر حتى آخر ربع ثانية. وعندما تمر الرأس من الطوق وتنتظر وتعلــم، ثم فجأة تسمع السكين تنزلق فوقها؟؟! لا شك أنها تسمع. ولو أننى كنت شخصيًا ممددًا على الخشبة لأرهفـــت أذنــــى ولسمعت الصوت! وهو ربما لا يصدر إلا لعشر من البرهة ولكننا لا يمكـــن ألا نسمعه. ولنتصوروا أننا لا نزال إلى اليوم نود أن نعرف: هل الـــرأس لا تدرك – فى الثانية الأولى بعد قطعها – أنها قد انفصلت عن الجسم؟".

لست أدرى: أصدق العبيط فى قصصه أم لم يصدق؟ فنحن لا نعلم – كما قال شكسبير – أن ميتًا قد عاد ليخبرنا بما رأى، ولا أن محكومًا عليـــه بالإعدام قد وصف لحظاته الأخيرة، بما فى ذلك برهة قطع الرأس والثانيـــة التى تليها، ولكنى أستطيع أن أتخيل أوضح التخيل ما يحدثنى به هذا الرجل العجيب. تأمل قليلاً تلك الرأى التـــى تحتفظ بحياة غزيرة ومع ذلك لا تفكر إلا فى "حسنة" بجبهة متفرج، أو زرار ببذلة الجلاد. أو ما تحس أنهـــا قـــد وصلت إلى غاية الجهد فلم يبق فيها إلا ما يخلف هذا الجهد من حرارة تشبه الحياة وهى بحمى اليأس أشبه، ثم أى مهارة فى فن هذا العبـــيط؟ كـــم مـــن تفاصيل صغيرة تغزو النفس فى تدرج ماكر؟، وكم من حيل يصطنعها ليبلغ منا ما يريد؟ وحيله بعد من صميم حياتنا القريبة. لهفته فى تقبيل الصليب هى لهفتنا جميعًا عندما نخشى أن ننسى شيئًا سنحتاج إليه فى ســـفر، وشـــعوره شعور رجل حم به القضاء وأخذ البيت ينهار فوقه فلم يستطع إلا أن يجلـــس ويغمض عينيه وينتظر إرادة الله، ثم صوت السكين. بأى حرص يريد الكاتب أن نقف عند هذه البرهة أو عشر البرهة لنحققها بخيالنا؟ لقد خشى أن نمـــر

بها سراعًا، فأوقفنا لنناقشها. هل سيسمع انزلاقها؟ وهل المسكين سيصغى لصوتها؟ وبأى دهاء، وضع الكاتب نفسه فى هذا الموضع ليخبرنا أنه لابد منصت عندئذ لذلك الصوت المروع ولابد مدركه؟ وما فعله الكاتب هناك أمل ضمنى فى أن يفعله غيره. وهذه هى سذاجة أهل الفن الماكرة الساحرة. وأخيرًا هل أنا بحاجة إلى أن أدل القارئ على ما فى السؤال الأخير؟ (إدراك الرأس فى الثانية التى تلى قطعها أنها انفصلت عن الجسم) من رهبة تقشعر لها الجلود.

وبعد فقد اقتتل علماء القانون حول عقوبة الإعدام، وكتبوا فى ذلك المجلدات الضخام، فمنهم المؤيد، ومنهم المناهض، ولكنى لا أذكر أن أحدًا منهم قد فطن إلى معنى العدالة النفسية التى صورها ديستويفسكى هذا التصوير الرائع. إن فى تحليله لعدم التناسب بين القتل والإعدام لحقًا لا يدفع، فهذا اليقين الذى يلقى الموت بالنفس وهى حية عذاب لا مثيل لفظاعته. ثم تلك اللهفة الحائرة التى أخذ عليها اليأس كل مسلك، فتراها تعد ما بقى لها فى الحياة بالشوارع التى ستعبرها، ومع ذلك يستقر فى ضميرها يقين بالفناء، أو ما ترى فيها أشنع العذاب؟! وإذا صدق ما يقول هذا الكاتب العظيم: أو ما يكون من العدل أن نقدر هذه العقوبة بوقعها النفسى. وتكافؤ هذا الواقع ما ارتكب من جرم، وألا نكتفى فى مناقشتها بما نتوقع من صونها لحياة الجماعة؟

(٤)

العبيط والنساء

رأينا العبيط فى عدة مواقف: رأيناه مع مارى والأطفال ورأيناه مع خادم وسط الحياة الاجتماعية، واستمعنا إليه يتحدث عن عقوبة الإعدام ويصف تنفيذ تلك العقوبة الشنيعة، ونستطيع أن نستخلص من كل ذلك أنه كان رجلاً عاطفيًا تقوده مشاعره أكثر مما يقوده عقله، فهو يحنو على مارى ويصادق الأطفال لا حرصًا على مبادئ أخلاق يؤمن بها بل مجاراة لدافع قلبى، ودوافع القلب قل أن تتفق مع مواضعات الحياة الاجتماعية، وهو رجل ذو فلسفة خاصة فى الحياة، فلسفة شعورية أيضًا، لأنها لا تتلقى شيئًا من الخارج، ومن ثم لا تنصت إلى عرف ولا تفطن إلى لياقة، ولهذا نراه لا يرى عيبًا فى أن يجالس الخادم وأن يعترف إليه بأموره الخاصة إيمانًا منه بأن الناس سواء، وأنه لن يضيره فى شىء أن يقص على ذلك الخادم ما يريد. وهو لا يعتقد أن هناك ما يستحق الكتمان ولا يقيس الأمور بنتائجها الخارجية ولا يدرك النفس البشرية كما صاغتها أوضاع الحياة بل يراها دائمًا فى طبيعتها الفطرية، حتى لنحسبه عاجزًا عن أن يقدر ما قد يصيبه من ضرر عندما يأخذ الناس بهذا النوع من المعاملة، وإن كان من الذكاء بحيث يدرك الحقيقة النفسية لمن يخاطبه ويفض غلافها دون أن يأبه لهذه الحقيقة أو يقيم وزنًا لما قد يصدر عنها من نتائج ضارة به، وهو أخيرًا حار الخيال واسعه حتى لنراه يتصور من التفاصيل المروعة ما نعجب كيف يخطر لخيال بشرى؟ وفى وصفه للإعدام وإبرازه لهواجس من نفذ فيه ذلك الحكم من الدقة والاستقصاء ما يشهد بأنه قد بلغ من الحساسية حدًّا يقرب من المرض.

كل هذه مواقف تساعدنا على تخطيط صورة العبيط كما تصوره صورة ديستويفسكى، ولكن الصورة لا يمكن أن تكمل ما لم نعرض لعلاقته بالنساء، وموقفه منهن، فذلك محك عظيم الخطر فى حياة الرجال.

ولقد أحب العبيط فتاتين، أحبهما معًا، وكان حبه عفيفًا متقدًا، أشبه ما يكون بحب الفروسية، ولقد لعبت طبيعة الفتاتين، فى هذا الحب الدور الحاسم، كانت إحداهما: نستازيا امرأة عنيفة عنيدة مجروحة الكبرياء ثائرة على أخلاق الرجال، وكانت الأخرى أجلاييه بنت الجنرال إبنتشين فتاة مترفعة فى غطرسة، شديدة الثقة بنفسها واحتقار من عداها.

ولقد بلغ من سذاجة هذا العبيط أن ظن أن فى استطاعته أن يوفق بين الفتاتين، وأن يحمل كلا منهما على محبة الأخرى أو مصادقاتها على الأقل. ولقد جرى بينه وبين إحدى الشخصيات الثانوية فى الرواية حوار يكشف عن تفكيره أوضح الكشف:

سأله محدثه وقد هم بالزواج من نستازيا: تريد أن تتزوج من نستازيا مع أنك تؤكد لأجلاييه أنك تحبها؟ – آه! نعم نعم أحبها آه، إذا أنت تحب الاثنتين معًا؟ – نعم أحبهما – يالله! فكر قليلاً أيها الأمير فكر فيما تقول – آه بدون أجلاييه، إننى.. إننى.. سأموت نائمًا! لقد خيل إلىّ وأنا نائم فى الليلة الماضية أننى أحتضر. آه، ليت أجلاييه تعلم كل شىء. آه لو علمت.. يجب أن تعلم كل شىء هذا هو المهم. ولماذا لا نعلم كل شىء عن الغير عندما يكون ذلك الغير جانيًا، هنا شىء لا أستطيع تفسيره. إننى لا أجد اللفظ المعبر.. ولكن أجلاييه ستفهمنى، آه! لقد آمنت دائمًا بأن أجلاييه ستفهمنى! – أيها الأمير إنها لن تفهم شيئًا. لقد أحبتك أجلاييه كما تحب المرأة الرجل لا

الفكرة المجردة، أو ما تظن أيها الأمير المسكين أنك على الأرجح لا تحب هذه ولا تلك؟

لقد كانت نستازيا يتيمة تلقاها أحد الأثرياء، وهى فى الخامسة من عمرها ونشأها بضياعه حتى إذا بلغت الثانية عشرة وبدت عليها ملامح الخفة والذكاء والجمال تعهد الرجل تربيتها بدور العلم، وبعد أن أتمت دراستها اتخذ منها عشيقة له، ولكن العشق لم يدم طويلاً، إذ فكر فى الزواج من غيرها، وعندئذ أظهرت الفتاة من الحزم وقوة العزم ما حير العقول، إذ أتت إلى بطرسبرج حيث أخبرت عشيقها أنها تمانع فى زواجه وإن لم تشعر نحوه بغير التقزز والاحتقار. ولم ير العشيق مخرجًا غير أن يحتال فيزوجها من سكرتير صديقه الجنرال إبنتشين، ونستازيا تسخر من محاولته، وهى موضع رغبة الكثيرين من الأثرياء، حتى لقد أتاها ليلة أحد هؤلاء المترفين العربيدين حاملاً آلاف الجنيهات، وكان العبيط حاضرًا، وعرض العربيد ماله، ولكن العبيط حرص أن يتلف عليه أمره فعرض على نستازيا الزواج منه، ولكن نستازيا أخذت المال وألقت به إلى نار المدفأة والتفتت إلى سكرتير الأمير خطيبها المزعوم، وقد كان حاضرًا هو أيضًا، وطلبت إليه أن يستنقذ المال من النار، وهو لا ريب لم يدفعه إليها غير ما وعد به مربيها وعشيقها من ثراء، ولكن الخطيب يرفض أن يمد يده إلى هذا المال، وإن انتهى به الأمر ففطن إلى ما فى موقف نستازيا منه من سخرية فعدل عن خطبته. وتعلقت الفتاة بالعبيط لسذاجته وشذوذ أطواره، تلك السذاجة وذلك الشذوذ اللذين لا يخلوان من شهامة حقيقية، وكان شعورها نحوه مركبًا عجيبًا من دوافع القلب وغرائز الحياة. لقد وجت فيه شيئًا جديدًا فى الوسط

الذى تعيش بينه – تصرفاته تلقائية، وحركات نفسه لا يدخلها تقدير ولا حساب، وفى سذاجته من السحر ما يغرى نفساً يقظة كثيرة الحنايا كنفسها المرة العميقة، لقد كان بينهما من التجاذب مثل ما بين الضياء والظلمة.

وأما أجلاييه بنت الجنرال فقد تغير موقفها منه، فبعد أن كانت لا تستمع إليه إلا ساخرة متعالية، لم تلبث صراحته وبساطة نفسه أن حطمت فى نفسها الكبرياء، فإذا بها تتعلق به وترى سعادتها فى أن تقوم على رعايته. ولعلها وجدت فى تلك الرعاية ما يشبع الكبرياء القديم، وهذه حقيقة قد تسفرها غريزة الأمومة فى النساء من جهة، ونزعة الكبرياء من جهة أخرى. وبقدر ما فى نفس تلك الفتاة من تعال كان ألمها من أن تنافسها نستازيا. واكتوى موتشكين بنار الاثنتين يعذبنه مر العذاب، وهو المؤمن بأنه لا محل لهذه العداوة. وكان يوم التقت فيه الفتاتان بحضوره، وإذا بالبغض الذى طال كبتهما له ينفجر. وأخذ الرجل ما يشبه الذهول، فضرع إلى أجلاييه أن تصافى نستازيا: "هذا لا يمكن.. أو لا ترين إلى أى حد بلغ بها الشقاء؟" ولكنه لم يكد يلفظ تلك الكلمات حتى ألزمته الصمت نظرات أجلاييه المروعة. لقد رأى فى عينيها ألمًا وبغضًا لا حد لهما، وكان الوقت قد فات، فأجلاييه لم تحتمل برهة التردد التى مرت به فصاحت صيحة غيظ ثم اتجهت إلى الباب مسرعة.

وعدا العبيط من خلفها، ولكن نستازيا أمسكته محدقة فيه بوجهها المقطب الشاحب وانفجرت شفتاها الزرقاوان بقولها "أتريد إذن أن تتبعها؟" ثم سقطت بين ذراعيه مغشيًا عليها. فحملها إلى غرفتها ووضعها فى مقعد ووقف أمامها كالمتحدر. وخف أحد من فى البيت يبلل وجهها بالماء. وبعد

هنيهة فتحت عينيها، ولكنها لم تدرك شيئًا إلى أن أفاقت، فنظرت حولها ثم أرسلت صرخة وعدت نحو موتشكين وهى تصيح: "أنت لى! أنتى لى! لقد ولت تلك الفتاة المتكبرة ها ها ها. عجبًا أنا التى كنت سأتركك لها، لماذا؟ لأى سبب؟ إننى مجنونة. مجنونة" ولكى تنتقم نستازيا من منافستها استبقت الأمير بمنزلها واعتزمت الزواج منه، ولكنها فى يوم الزواج هربت مع ذلك الثرى الذى أحرقت ماله. وتنتهى المأساة بما يفزع، فقد قتل ثرينا الفتاة، واستفحل بموتشكين مرضه فأصيب بالعبط المسرف. ولقد كان فى المنظر الأخير من هذه المأساة ما يرعب الخيال ويلازمه فقد أمضى العبيط ومنافسه الثرى الليل قائمين على جثة القتيلة مضرجة بالدماء، وكان بينهما حوار شاق طويل اجتمع فيه الحب إلى البغض فى مزيج مركب من الشعور الإنسانى الذى لن نسبر غوره.

هذا هو موقف العبيط من الفتاتين. وموضع النظر هو إيمانه إيمانًا ساذجًا مؤثرًا بأنه يستطيع أن يحب الفتاتين، وأن يحملهما على التصافى إن لم يستطع حملهما على المحبة، وفى هذا الإيمان ما يماشى فلسفته العامة التى تسلم بأن ما تستشعره النفس يجب أن يكون حقيقة واقعة، وأن يقبله الجميع ما دام صادقًا تلقائيًا. وهو لا يدرك ما فى نفوس الغير من صعوبات يجب أن يحسب لها حسابها. ولعله كان أصدق حسًا من الفتاتين، فأجلاييه لم يحتمل كبرياؤها ما لمحته من تردده بينها وبين منافستها فضحت بالحب فى سبيل الكبرياء. ونستازيا نفس غامضة لم تلبث بعد أن تحقق لها النصر ووجدت الرضى – إذ هزمت بنت الجنرال – أن عادت إلى صحوها فهربت فى يوم الزواج، ونحن فى الحق لا نستطيع إلا أن نفضل الشعور المباشر على

الشعور الملتوى. لقد أحب العبيط الفتاتين لنفسهما، وإذا كانت مشاعر أخرى قد اختلطت بذلك الحب ومهدت له فهى أقرب للإيثار والشهامة منها للأثـرة المتنكرة. فنستازيا كان يريد أن يستخلصها من مخالب السوء، وأجلاييه كان فيها من توثب الذكاء، وقوة الشخصية وجمال الروح ما يغرى بالحب. ومن هنا ترانا نتساءل كما تساءلنا من قبل: أحقًا كان موتشكين من الغفلة بحيـث يستحق أن يوصف بالعبط؟ أم هى الحياة الاجتماعية لم تكتف بـأن أفسـدت بمواضعاتها معاملاتنا الخارجية؟ بل امتدت إلى داخل النفوس حيث ألبسـوا مشاعرنا الطبيعية أثوابًا من التنكر لا تلبث أن تتبدد فتكون خيبة الآمال؟.

* * *

ترتران الترسكونى

لا نظن أن اسم (ترتران) مجهول من أحد المثقفين، وذلـك للنجـاح المنقطع النظير الذى لاقته شخصيته منذ أن خلقها الكاتب الفرنسى الشـهير "الفونس دوديه" فى أواخر القرن التاسع عشر وجعل منها محـورًا لقصـص ثلاث هى (ترتران الترسكونى) و(ترتران فى جبال الألب) و(ميناء ترسكون) فخلق منه أنموذجًا حيًا لذلك النوع من الناس الذين لا يعرفون غير الثرثـرة والزهو وادعاء البطولة والبأس والقدرة علـى عظائم الأمور، بينما هم قوم مساكين يسخر منهم الناس ويستخفون بأحلامهم كما يستخفون ويسخرون ممن نسميهم فى لغتنا المصرية العامية المعبرة (الفشارين) أو (النتاشين).

لقد أراد "الفونس دوديه" أن يصور فى شخصية ترتران جانبًـا مـن أخلاق سكان جنوب فرنسا وعلى وجه التحديد سكان مقاطعـة "البروفـانس" التى تقع غرب الجزء الجنوبى من نهر "الرون"، ولذلك اختار بطله من مدينة "ترسكون" الواقعة فى تلك المقاطعة، ومن هنا أتى اسم "ترتران الترسكونى".

ولقد أغضب بذلك "الفونس دوديه" أهل هذه المقاطعة كلها وهم أهلـه وعشيرته، ولكنه حاول الاعتذار بقوله: إن أخلاق ترتران لا تنفى ما يتمتع به أهل البروفانس من خصائص روحية وشعرية.

وفى الحق أن "ترتران" لقهقهة فى فم الزمن، وقصته إن هى إلا قصة فشار يعتقد أنه من قتله الأسود فيبحر ذات صباح إلى الجزائر بشمال أفريقيا ليصطاد عددًا منها ثم يعود فخورًا مزهوًا مع أنه لا يحمل غير جلد أسد واحد أعمى أصيب بكساح من النقرس ومات فى إحدى الحظائر! ولقد أغراه هـذا الانتصار المضحك بأن يرحل مرة أخرى، لينافس السويسريين فـى تسـلق

الجبال الشاهقة المغطاة بالثلوج فكانت لــه مغامرات تضحك الثكلــى فــوق "اليونج فراو" و"الجبل الأبيض". وقد أودع دوديه هذه المغامرة قصته "ترتران في جبال الألب". وعاد ترتران من جبال الألب، ولكنه لــم يمكــث طــويلاً ببلدته حتى وقع فريسة لرجل واسع القدرة فى النصب والاحتيــال فأوهمــه بوجود جزيرة غنية بثرواتها فى "البولينيزيا"، ودعاه إلى أن يصطحب معــه جميع سكان تراسكون ليحتلوا تلك الجزيرة. وأودع (دوديــه) قصـــة هـــذه المغامرة المحزنة روايته الثالثة المسماه (ميناء تراسكون). وبانتهـــاء هـــذه المغامرة تنتهى حياة ترتران بعد أن خلدت صورته فى خيال البشر إلى يومنا هذا.

لقد صور المؤلف بطله منذ البدء على نحو ينطق بخصائصه النفسية. وما نكاد ندخل بيته، وبخاصة حجرة جلوسه – حتى نرى العجــب، نــرى الجدران مغطاة بأسلحة من كافة بلاد العالم ولكنها رتبت ونظفت على أكمل نحو ووضع على كل نوع منها اسمه ومصدره حتى لكأننا فى صالة عرض لا فى حجرة بطل مغوار وصائد منهمك فى الصيد. وبالرغم مــن أن هــذه الحجرة كانت لــ (ترتران) فإنه قد احتاط للأمر وحرص على أن يدرأ عــن نفسه (الجسورة) كل خطر، فألصق ببعض تلك الأسلحة تعليمات هامة مثــل (احذر اللمس!! سهام مسمومة أو بنادق معبأة ... ابتعد عنها)، وفي وســط هذه الحجرة كنت ترى كافة معدات الراحة، بل الرخاوة التى لا يدرى أحــد كيف تتفق مع بطولة "ترتران" المزعومة، وخشونته المدعاة، وتعلقه بشطف الفتك والقتل والصيد واقتناص الأسود. على أنه لا غرابة فى شىء من كل هذا فقد جمع ترتران بين تلكما الشخصــيتين الخالــدتين اللتــين صــورهما

"سيرفانتيس" وهما شخصية "دون كيشوت" وشخصية تابعة (سانكوبانزا) ففيه من (دون كيشوت) نزعة البطولة الوهمية وفيه من (سانكوبانزا) جنوحه إلى السلامة وإيثاره الدعة حتى ليجرى فى نفسه الدفينة حوار بين الشخصيتين فتدفعه إحداهما إلى أن يغطى نفسه بالمجد بينما تدفعه الأخرى إلى أن يغطيها بالصوف التماسًا للدفء!

ومع ذلك فقد انتصرت شخصية "دون كيشوت" على شخصية (سانكوبانزا) فانتصر الزهو والغرور على الدعة وإيثار السلامة.

لقد اتفق لبطلنا الهمام أن أخذته نشوة التهليل وهو عائد من صيد يوم أحد تلك الأيام الخالدة فوعد بأن يغادر فرنسا كلها إلى الجزائر فى شمال أفريقيا ليصيد الأسود، وسجل أهل القرية عليه وعده. وأخذوا يستنجزونه الوفاء به حتى انتهى بهم الأمر إلى التندر والسخرية، فجرت الأغانى فى الشوارع وهى تردد "هل سيسافر ترتران أم لا؟".! ولم يجد ترتران مناصًا من السفر لأنه فى الواقع كان رجلاً مخلصًا وإن لم يخل من بله وغفلة، وقد جسم خياله مغامرات البطولة التى تنتظره حتى لكأن الخيال قد استحال حقيقة، ولم يعد ترتران نفسه غير حلم يدب فى الحياة – حلم رائع مشرق. وحدثته تلك الأحلام بأن الجزائر فى أفريقيا وأفريقيا موطن الأسود وإذن فلن يكون عليه إلا أن يتربص لتلك الأسود بمدخل مدينة الجزائر نفسها.. ولقد كان له ما أراد فسافر وتربص لها بالفعل وكان على الأسود أن تأتى! وأنفق ليله فى الانتظار حتى إذا سمع حفيف أوراق أطلق الرصاص وقتل الفريسة، وإذا بها حمار مسكين كان يستنشق نسيم الليل ويلتمس فى الأرض اليابسة عودًا رطبًا. وحدث ترتران خياله بأن الحمار أسد ما دام ذكرًا لا أنثى وأخذ ينتظر أنثاه بأقدام ثابتة!.

ولو أننا تركنا ترتران بالجزائر حيث تنتهى رحلته بجلد الأسد الأعمى الــذى مات فى الحظيرة، لننظر إليه وهو يتسلق جبال الألب لرأينا يــربط نفسه بالحبال.. إلى زميله فى التسلق "بونبار" حتى يعيشا أو يموتا معًا! وقــد اتفق لسوء حظ البطليــن أن تعلق الحبل الذى يربطهما بصخرة بارزة، تعلق على أحد جانبيها (ترتران) وعلى الجانب الآخر (بونبار) وأخذ كــل منهمــا يحدث نفسه بقطع الحبل لينجو بحياته حتــى انتهى بهما الأمر إلى قطعة فى وقت واحد، وإذا بأحدهما يتدحرج فى أرض فرنسا والآخر فى أرض إيطاليا! وبالرغم من كل هذا لم يكد ترتران ينجو من الهلاك ويعود إلــى ترســكون حتى أخذ يقص على أهل بلدته من قصص الخيال كل مثير وكأنــه يحكــى واقعًا ويقص حقائق، وقد استقرت بأعماق نفسه مشاعر تحدثه بصوتها الخفى بــأن الكذب لا ضير فيه ما دام لا يلحق أذى بأحد.

وانتهى الأمر بــ "ترتران" بأن وقع فريسة لرجل خطير هــو – دوق مون – البلجيكى الذى استطاع ببروده وإيجاز لفظه واتساع حيلته أن يطوى ترتران فى راحة يده وأن يوهمه أنه قد اشترى جزيرة فى البولونيزيــا، وأن هذه الجزيرة جنة الله فى أرضه، وأن بطلنا المغوار باســتطاعته أن يصــبح ملكا لها وما عليه إلا أن يحمل إليهــا أهل ترسكون ليســتعمروها ويشــيدوا فيها المدن ويؤسسوا إمبراطورية. ولقد تم للدوق المحتال مــا أراد، ولكــن الترسكونيين لم يكادوا يلقون مرساهم على الجزيرة الموعودة وعلى رأســهم زعيمهم النابه حتى هالهم ما رأوا.. جزيرة جرداء لا يسكنها غير نفر مــن المتوحشين آكلى لحوم البشر.

ولم يشأ ترتران أن يترك اليأس يتطرق إلى نفسه الباسلة فاشترى هو الجزيرة – التى لم يكن – دوق مون – قد اشتراها كما زعم – ببرميل من

الروم قدمه إلى ملكها المتوحش ثم احتل الجزيرة ونصب نفسه ملكًا وتزوج من بنت الملك المتوحش الشديدة الشبه بالقردة حتى في اتخاذها أغصان الأشجار مأوى لها ... ولكن ترتران مع ذلك راض مغتبط فها هو ملك وزوج لبنت ملك!.

ومع ذلك فإن هذا الحلم ذاته لم يلبث أن تبدد فقد ظهر أن الجزيرة ملك للإنجليز. واتفق أن مرت بشاطئها طرادة إنجليزية لمحت علم ترتران يرفرف فوق دار ملكه فدهمت الجزيرة ومن فيها وقادت الجميع أسرى. وتذكر بطلنا قصة نابليون ووقوعه أسيرًا بيد الإنجليز، وحركت تلك القصة خياله فتصور أنه نابليون، واتخذ له سكرتيرًا يملى عليه ذكرياته كما فعل نابليون فى منفاه وطابت لذلك نفسه.

إلا أن القضاء القاسى لم يترك ترتران إلى حلمه الأخير، وذلك لأن أسطولاً فرنسيًا لاقى الطرادة الإنجليزية وتسلم منها بطلنا ومن معه لتتولى فرنسا محاكمتهم على جرمهم. وسرعان ما تنصل الترسكونيون من الجريمة واتهموا ترتران بالنصب والاحتيال اللذين وقعوا فريسة لهما فأودع ترتران سجن ترسكون نفسها.

بذلك أصبح ترتران فى حكم المنتهى ولقد رمز "دوديه" لهذه النهاية بأن حمله على أن يعبر الرون بعد أن برىء وأن يغادر البروفانس – يغادر بلاد الأحلام – إلى بلاد الواقع. وكان ذلك بمثابة موته الأدبى. وفى أرض الواقع أخذ ترتران يحلل نفسه، فإذا به لم يعد ترتران المغامر الحالى بل أصبح رجلاً واقعيًا مسكينًا يدرك أنه دون مستوى أحلامه وأضعف عزمًا من خياله.

ولم يطل بترتران المقام فى أرض الواقع فقد عاجله المــوت بمعنــاه المادى وشيكًا. وكان موته فى يوم خسوف الشمس وكأنه قد تخير هذا اليوم، أو كأن الشمس قد قصدت فى ذلك اليوم إلى الاحتجاب.

روبنصن كروزو...

يقول المؤرخون إن الكاتب الإنجليزى "دانيل فو" قد استقى موضوع قصته الخالدة التى عرض فيها شخصية روبنصن كروزو من حادثة تاريخية وقعت بالفعل، وهى حادثة البحار الأيقوسى (سالكرك) الذى ألقاه الربان (سترلنج) فى جزيرة جوان فرننديزة المقفرة المهجورة فى عام ١٧٠٥م حيث عاش البحار المسكين أربعة أعوام فى عزلة تامة.

وروبنصن يرمز لغريزة إنسانية عميقة فى الطبيعة البشرية ونعنى بها غريزة الرحيل هروبًا من الهيئة الاجتماعية.

وروبنصن يعرض أمام أبصارنا نشأة الحضارة واختراعاتها المختلفة، وصراع الإنسان الحامى الوطيس ضد قوى الطبيعة وسيطرته عليها خطوة خطوة ثم الدور الذى تلعبه إرادة القدر فى حياة الفرد.

ابتدأ روبنصن مغامراته الشهيرة بالهرب من أهله حيث قام بعدة رحلات على ظهر السفن، ولاقى فى تلك الرحلات أهوالاً كثيرة، ولكنه أصر على عناده إلى أن انتهى به الأمر بالنزول فى البرازيل حيث اشتغل بالزراعة، وجمع ثروة ليست بالقليلة، ولكنه بالرغم من ذلك تعاوده نزعة الرحيل فيستقل سفينة مقلعة إلى غيانا، وإذا بالعاصفة تهب فتلقى بالسفينة إلى مصب نهر الأرونو وتبدد ركابها الذين لم ينج منهم غير روبنصن إذ ألقته الأمواج على شواطئ جزيرة. وفى هذه الجزيرة عاش روبنصن ثمانية وعشرين عامًا. أعاد فيها تاريخ الحضارة بمخترعاتها وكفاحها، وانتصاراتها على قوى الطبيعة ووسائل الحياة.

لقد أحس روبنصن فى اللحظات الأولى بعد نجاته من الغرق بنشوة الخـــلاص من الهلاك، ولكن هذه النشوة لم تلبث أن تبددت وأخــذ يتـــراءى لبصيرته حرج تلـــك الحالة التى وجد نفسه فيها وحيـــدًا وســـط جزيـــرة لا يسكنها أحد.

ونظر روبنصن فوجد أنه لا يحمل معه غير سكين وغليون وقليل من التبـــغ، وتلك معدات لا تغنى، وانتهى به الأمر إلى تسلق شجرة تمدد فـــوق أغصانها فى انتظار الموت.

ولكن "دانيل فو" لم يترك بطله فى مثل هذه الحالة التى لم يكن منهـــا مخـــرج، وذلك لأنه أعاد إلى ذاكرته المضناة، أن السفينة التى تحطمت قـــد ألقتها الأمواج على الشاطئ، وألقت ما بها من أدوات وعدد ومعدات، وخف روبنصن عند الصباح إلـــى حطام السفينة وقد أرهف الخوف واللهفـــة مـــن حواسه فأخذ يتفقد ما على الشاطئ المهجور من عدد وأدوات ويتخيـــر مـــن بينها ما هو أكثر نفعًا له وعونًا على الخلاص، وكان فى مقدمة ما حـــرص عليه الزاد العاجل ثم الآلات الميكانيكية وأخصها صندوق النجار. وكم كـــان لاذعًا أن نراه يتناول فى احتقار ما عثر عليه من نقود ذهبية وفضية ملقاه مع حطام السفينة! وماذا يفعل بمثل تلك النقود التى كان يحرص عليها بالأمس، وأصبحت اليوم لا تجدى فتيلاً، وإنما يجدى التفكيـــر والاختـــراع والعمـــل والتنظيم فى مصارعة الطبيعة وتسخيرها لحياته المعلقة بكف القضاء.

وأعمل روبنصن فكره وأخذ يقلب أوجه النظر ليختار محـــل إقامتـــه ومأواه كأول مرحلة لاستقرار الحياة وسلامتها. وانتهى به الأمر إلى حفـــر الصخر وإقامة خيمة بداخله، وأحاط الخيمة بسياج هى قطع الخشـــب الـــذى

صفه فى ثلاثة صفوف، ولم يجعل لهذا السياج بابًا حتى لا يقتحمه عليه شيء ولا أحد بل اتخذه لتسلقه سلمًا صغيرًا يدليه ويرفعه بحبل وينقله من واجهة إلى أخرى.

ولم يكد ينقضى عام حتى كان روبنصن قد نظم حياته، وأصبح يمتلك كلبًا وقطتين ونسخة من الكتاب المقدس،واتخذ من هذه المجموعة الثلاثية رفاقه الدائمين، واعتاد صيد العنز، واصطنع قلمًا ومحبرة لتدوين خواطره. وتطورت خواطره، فأصبحت يوميات لم يدر هو نفسه لمن كان يكتبها وقد انقطعت صلته بالبشر.

يوميات روبنصن كنز لا يفنى، فقد قص فيها مشاغل يومه وما كان يلاقى من صعوبات، ووسائل تغلبه عليها. ومن تلك اليوميات نستطيع أن نستنتج مدى الجهد الذى بذلته الإنسانية الأولى فى اختراع أو صنع ما يبدو لنا الآن تافها من الأشياء التى نستخدمها كل يوم.

وحدث فى حياة روبنصن حادث خطير هو إصابته فى أحد الأيام بالحمى وشعوره بالألم وخوفه من الموت، وكانت تلك الحادثة سببًا فى استيقاظ روحه النائمة، وكأنما قدر على البشر أن لا يفكروا فى مشاكل الخلق والفناء والحياة والعدم، والله والقدر إلا بحافز من الألم. فمنذ ذلك اليوم أخذ روبنصن يفكر فى الأرض التى تحوطه، بل وفى نفسه وسر وجوده وسرعان ما قاده هذا التفكير إلى وجود الله خالق كل شيء والمسيطر على كل شيء ، وعندئذ انبعث إلى نفسه ذلك السؤال المخيف وهو لماذا شاءت إرادة الله أن تلقى به فى هذه الجزيرة الموحشة وأى ذنب جناه ليتحمل مشقات هذه الوحشة؟. وإذا بصوت عميق يصيح به، وهو صوت الضمير يدعوه إلى أن

يتساءل ولماذا لم يهلك مع الهالكين منذ زمن بعيد؟ ولماذا كان نصـــيبه هـــو دون غيره النجاة؟ ولم يستطع بطلنا إلا أن يخر على ركبتيه ليشكر الله على السراء والضراء.

وفى الصباح الباكر أخذ روبنصن الكتاب المقدس وابتدأ فى قراءتـــه قراءة دقيقة منظمة، وكلما أمعن فى القراءة تســـللت الطمأنينـــة إلـــى قلبـــه وانتشرت روح الرضا فى جوانحه. واستمر روبنصن شـــهرين علـــى هـــذا المنوال وإذا به يسمو فوق الحياة ويجد فى الله سندًا لا يركن إليه إلا وجـــده إلى جواره.

واشتد ساعد روبنصن باهتدائه إلى الله وتفتحت نفسه فأخـــذ يضـــع الخطط الواسعة لاستكشاف الجزيرة واستعمارها حتى أصبح وكأنـــه ملـــك عليها.

ومع ذلك فإننا نراه يفزع من مجرد التفكير فى الإنسان واحتمال لقياه.

ومن غريب المصادفات أن يلمح روبنصن فى صباح أحد الأيام على الشاطئ خمس زوارق فيقترب منها وإذا بها قد أفرغت حمولتها وإذا بهـــذه الحمولة جموع من المتوحشين اجتمعوا حول النار ليشووا لحمًا بشريًا أخذوا فى إعداده لطعامهم. وإذا بعبد معد للشيء يفلت منهم ويعدو مـــلء رجليـــه فأخذ روبنصن يلاحقه فى العدو حتى استطاع أن يلحق به وأن يستأنسه وإذا به عبد لطيف وديع ليس فيه ما يدعو إلى النفرة غير ما اعتاده من أكل لحم البشر. ودرب روبنصن عبده على كافة الأعمال واتخذ منـــه رفيقًـــا ســـماه جمعة، وجعل منه تلميذًا يطبق عليه كل ماهدته إليه عبقريتـــه مـــن منـــاهج التدريس حتى لقد وصل به إلى إدراك وجود الله وإيقاظ الضمير المستقر فى

أعماقه وسرعان ما ارتفع جمعه إلى مستوى روبنصن نفسه فأصبح ندًا له ورفيقًا بل أخًا، وهنا أحس روبنصن بأنه قد وصل إلى قمة السعادة.

ولكن السعادة بطبيعتها قصة قصيرة العمر، ولذلك لا نلبث أن نرى سفينة إنجليزية تمر بالشاطئ ونشاهد بحارتها يثورون على الربان فيتدخل روبنصن فى الأمر وينجو بحياة الربان، ثم يصعد معه إلى الباخرة هو وجمعة وتعود بهم الباخرة إلى إنجلترا بعد أن خلفوا فى الجزيرة نفرًا من البحارة استعمروها وألحقوها منذ ذلك التاريخ بممتلكات التاج البريطانى.

وهكذا غادر روبنصن جزيرته، وكأنه قد غادر فيها بهجة الحياة، ولكنه حمل معه ذكراها – حمل قبعته ومظلته الشهيرة وأنفق ما تبقى له من أيام فى إنجلترا، وكأنه غريب، وكأن ما يحوطه من بشر وما يغمره من مجتمع لم يزده إلا وحشة على نحو ما يزداد إحساسنا بالصمت كلما اشتد من حولنا صخب بحر هائج.

* * *

إبراهيم الكاتب

يقول المازنى – وما نريد أن نظن به الكذب، وبعض الظـن إثـم – "ولست أحتاج أن أقول إنى لست بإبراهيم الذى تصـفه الروايـة، وأن هـذا المخلوق ما كان قط ولا فتح عينيه على الحياة إلا فى روايتى ... ثـم إننـى لست أرضى أن أكونه، فما تعجبنى سيرته ولا مزاجه، ولا التفاتات ذهنـه، وقد ندمت على خلقه بعد أن سويته، فلو كان دمية لحطمتها وطحنتها، ولـو كان صديقًا لجفوته ونبوت به. ذلك أنه يتناول الحياة باحتفال، وأنـا أتلقاهـا بغير احتفال. وهو يعبس للدنيا، وأنا أفتر لها عن أعذب ابتساماتى، وأحـس السرور بها يقطر من أطراف أصابعى كالعرق. وهو مغرى بالتفلسف وأنـا أعد الواحد من هذا الطراز مرزوءًا يستحق المرثية، وهو وعر متكبر، وأنـا سمح متواضع، وهو عنيد، وأن ريض سلس، وهو نفور، وأنا عطوف، وفى نفسه مرارة، وأنا مغتبـط بالحياة، راض عنها، قانع بها، وهو كأنما يريد أن يخلق الدنيا والناس على هـواه، ولذلك تراه قليل التسامح، ضيق الصـدر، وأنا لا أرى فى الإمكان أبدع مما كان، ولست مثله أومن بالتثليث فى الحب أو الكره، ولم أمرض قط بالنيمونيا... إلخ.، فليس بيننا كما ترى من تشابه، سوى أن كلينا قصير قمىء، وأنا أزيد عليه أنى أصبت بالعـرج، فليته كان هو المصاب وأنا الناجى المعافى".

(المقدمة)

وأنا بعد أعرف "إبراهيم الكاتب"، وأما "إبراهيم المازنى" فـلا، إلا أن يكون حدس لا يغنى عن اليقين، وإن يكن ثمة أمر يبلبل الأفكار، فهو ذلـك التعارض القوى بيـن مزاج الرجلين، ونظرتهما إلى الحياة. إبراهيم الكاتب

رجل يحتفل بالحياة ويعبس للدنيا وهو مغرى بالفلسفة، نفور وعـر متكبـر عنيد، فى نفسه مرارة، وهو قليل التسامح ضيق الصدر، لأنه كان يريـد أن يخلق الدنيا على هواه وهو أخيرًا قد استطاع أن يحب ثلاث نساء يتردد بينهن كالورقة الذابلة تتقاذفها الرياح.. وأما إبراهيم المازنى فرجل يتلقـى الحيـاة بغير احتفال، ويفتر لها عن عذاب ابتساماته، ويحسن السرور يقطـر مـن أطراف أصابعه كالعرق، وهو يعد المتفلسفين مرزئين يسـتحقون المرثيـة، وهو سمح متواضع، ريض سلسل عطوف مغتبط بالحياة، راض عنها قـانع بها،لا يرى فى الإمكان أبدع مما كان، ثم هو فيما يظهر لا يـؤمن إلا بإلـه واحد وحب واحد كما يقولون. لقد ذهـب المازنى بكل الصفات الطيبة، وأما سمية فالويل له. ومن عجب أن تنظر فترى فى قسمات إبراهيم الكاتب مـا يذكرك بقسمات إبراهيم المازنى عندما أصاب الأخير شيء من هرم النفس، فتتساءل: أولم يتبادل الرجلان يومًا شيئًا من خصائصهما؟ أولم يحفل المازنى بالحياة؟، ويعبس للدنيا؟ ويفلسف فى نفور وكبر وعناد ومرارة؟ حتـى مـل وكاد يستريح إلى اليأس؟ فإذا به يتلقى الحياة بغير احتفال، ويفتر لهـا عـن أعذب ابتساماتـه وقد أخذ يرثى للمتفلسفين؟ ذلك ما نكاد نجزم به، ولنا أدلة كثيرة نكتفى بأقواها، وهو ذلك السرور الذى يقطر مـن أطـراف أصـابعه كالعرق! سرور ملح، ابتسامة مرة، عالم يراه أبدع العوالم، لأنه لا رجاء فى إعادة خلقه، نفس ألمت حتى اليأس، واستغرقت فـى الحياة حتـى مجتهـا. ومن كان هذا شأنه لا نحسبه يصير رمادًا كله، فتش تجـد تحت الرماد نارًا.

وفى الحق أن إبراهيم المازنى رجل أثر، فهو يريد أن يسلب إبراهيم الكاتب الكثير من صفاته ليدعيها. إبراهيم الكاتب نفس واسعة، اتسعت حتـى

احتوت الأضداد. ولو أنك سألتنى أن أصف لك ذلك الرجل العجيب لما استطعت خيرًا من أن أجمع مميزات الإبراهيمين قائلاً : هذا هو إبراهيم الكاتب. ولا غرابة، فكما أن الرجل استمرار للطفل وإن تغيرت القسمات، كذلك استمرت مرارة أحد الرجلين فى ابتسامة الآخر حتى أصبح سروره مرًا. ولقد كان فى المرارة شعر، كما ترى فى الابتسامة سخرية، وما مات الشعر وإن نازعته السخرية سحره. إبراهيم الكاتب أو إبراهيم المازنى مزيج من الشعر والسخرية، وتلكما صفتان يرد إليهما بحق جورج ديهامل سر نبوغ الكتاب، مؤكدًا أنه إذا خلا الرجل منهما فقد خلا من كل شىء وإلا فقد اجتمعت له مميزات الأديب الحق.

اجتماع السخرية إلى الشعر سر من أسرار الحياة، يكاد إبراهيم الكاتب يفض لنا غلافه ونحن بعد لا نستطيع أن نتتبع تاريخ تلك الظاهرة فى حياة رجلنا، لأننا لا نعرف قصته، وإنما نعرف منها مرحلة قصيرة تذكرنا بالدراما الكلاسيكية حيث ترتفع الستارة عن شخصيات تكونت من قبل، وإذا بنا أمام أزمة من أزمات الحياة، وإذا بالشخصيات تتحرك فى أزمتها وفقًا لطبائعها، ونحن بعد لا نعرف ماضى تلك الطباع ولا سر نشأتها، وإنما ندرك خصائصها من احتكاكها بالناس والأشياء وسط أزمتها العارضة. وإذن فقد كانت لإبراهيم الكاتب دراما صيغت قصة.

ونحن بعد نعلم أن إبراهيم الكاتب كانت له زوجة ماتت مخلفة له ولدًا، وتبدأ أزمته منذ مرضه بالمستشفى وتعلقه بمارى ممرضته التى يخشى استمرار علاقته بها، فيسافر إلى الريف عند أقاربه، حيث يجد خالته شوشو الفتاة الجميلة الحية، وأختها سميحة العاثرة الحظ، التى ينفر منها كما ينفر

الدكتور محمود نفسه طبيب العائلة وأحد أقاربها. وأخيرًا نجية الأخت الكبيرة زوجة الشيخ علي صاحب العزبة التي نزل بها. وكان إبراهيم قد نشأ صغيرًا مع بنات خالته، ولكم داعب شوشو وهي طفلة وهو يافع مكتمل، حتى شبا كأخوين وانقطع عنها بسنين طويلة. وها هو ذا يعود اليوم فيجدها فتاة تغري الأبصار والقلوب. وانتهى الأمر بأن اهتز قلبها بحبه وحاول أن يقاوم ذلك الحب فلم يستطع، فود أن يتزوجها ولكن نجية لم تكن لتقبل أن تتزوج شوشو قبل سميحة الأكبر منها سنًا، وأصرت على أن تكون سميحة لإبراهيم، وإبراهيم رجل عنيد يعرف ما يريد. وحاول الشيخ "علي" الرجل الحكيم المتزن أن يثني من حماقة زوجته فلم يصل إلى شيء . وجرحت كبرياء إبراهيم إذ رفضت نجية أن "تعطيه" شوشو، ولو "دفع لها وزنها ذهبًا". ونفض إبراهيم يده من الأمر، وسافر إلى الأقصر، حيث كانت له مغامرة مع ليلى إحدى النساء الحديثات. وإن كانت في الحق امرأة لا تخلو من نبل وأصالة. ومرض إبراهيم بالأقصر، وعاده الشيخ "علي" والدكتور محمود. وشفي وغادرته ليلى، وعاد هو إلى القاهرة. وقد علمنا أن شوشو قد تزوجت من الدكتور محمود بعد أن برحت بها الآلام كما برحت بإبراهيم الذي لا نعلم من أمره بعد ذلك شيئًا.

هذا كل ما نعلمه من حياة إبراهيم الكاتب، ومع ذلك فباستطاعتنا أن نلتقط قسماته التي تجعل منه أنموذجًا بشريًا لا شك في صدقه، وذلك لأن تلك الأزمة النفسية كانت كالمحك الذي يكشف في الزحام عن تجازيعه.

لقد استجاب طبع إبراهيم الكاتب لعدة أحداث، ولهذا الطبع خصائصه التي كيفت تلك الاستجابات: نلمحه في أول أزمته مريضًا، ونراه في آخرها

مريضًا، ولعله غزى ألمه أو رفه عنه أثناء مرضه بـذلك الشـعر الجميـل المتشائم، شعر الكتاب المقدس، ألا تراه يستهل قصته بإحـدى آياتـه "كـل الأنهار تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن ..." بل ويستهل كل فصل مـن فصولها: "وكان مساء وكان صباح يومًا واحدًا" "إلى أن يفيح النهار وتنهـزم الظلال أذهب إلى جبل المر وإلى تل اللبان"، ارجعى! ارجعى يا شـولميت! ارجعى! ارجعى فننظر إليك"، "أيتها الجالسة فى الجنات! الأصحاب يسمعون صوتك فاسمعينى.. إلخ إلخ، مما يفوح حزنًا رقيقًا كم شعت به عبقريات منذ دانتى إلى ملتن وفنى. لقد أشربت نفس إبراهيم الكاتب حكمة الكتاب المقدس التى تجنح إلى التشاؤم والإعراض عن الحياة بل احتقارها، حتى أصبح يرى الكثير مما تتعلق به باطلاً ، و"قبض الريح". ألا تراه يسخر من جهد حياتـه ذاته فيحسبه "حصاد الهشيم"؟ ولا يغرنك منه تلك الفلسفة، فالحيـاة كـالمرأة الجميلة كلما أعرضنا عنها اشتدت وراءنا طلبًا، وإن فى إعراضنا للهفة، وإن فى استهانتنا الظاهرة لحرصا لصيقًا بالقلب. انظر إلى نفس إبراهيم الكاتـب تناجيه: "ولكنك عبد الحياة، عبدها الباكى الشاكى بغنائـه الـذى لا يعجـب الأحرار الطلقاء وأحسب أنك معذور إذا بكيت إسارك، وحاولت أن تنتهى فى سجنك. لا بأس! أرسل صوتك ليؤدى للصدى مقطعًا. نعم، عن وتسل كمـا يصيـح الصبى فى الظلام ليطرد عن نفسه المخاوف، واحلم – على الرغم من الرق والأسر – بالخلود، وغالط نفسك إن الجمال وحى، وإن الحـب. لا أدرى ماذا أيضًا! ولكـن ألا تسمح لى أن أسألك: ما وحى الأزاهير الـذى يذكى أنفاسها؟ أو كيف تغدو الأشجـار رفافة الغصن فيحاء الثمار؟ أو أيـن وحى الينبوع فاضت به الأصلاد؟ لا بأس غن يا عبد الأيام وألعوبة الليـالى"

(ص ١٨٨) أولا ترى فى تلك النجوى صراع روح تود لو استقلت بذاتها فتحاول أو ترفض الحياة ومغريات الحياة فلا تستطيع؟ روح تهفو إلى أن يكون شعرها أغنية داخلية. لا تستمد وحيها من أحد ولا من شىء ، كالزهر يرسل عطره، والشجر يؤتى ثماره، والينبوع يصدح خريره. وأنى لها بذلك. وهى لم تر الحياة إلا سجينة؟.

ولقد بلا إبراهيم الحياة وعضته بأنيابها العضل حتى أصبح يحذرها فى يقظة مستمرة فلا يستجيب لندائها أو يحاط به. ماتت زوجته فألحقته ذكراها سنين طويلة حتى أضنته، وفى معاودة الذكرى وإلحاحها ما يضنى، وثمة خواطر جرى بها لسان الشيخ على فأدهشتنى لأنها بإبراهيم أليق، وفى لفتات ذهنه أدخل! قال: "متى جاء الخريف وبدأ المرء يشعر بأنه قد رأى خير ما كتب له فى عمره، وأن ما بقى من رحلته فى هذه الدنيا أشبه بأن يكون وجودًا منه بأن يكون حياة – استمرارًا ومجرد اندفاع فى الطريق الذى كانت تجرى فيه الحياة الأولى – كما يجرى النازل من الترام خطوات إلى جانبه ... عرف المرء أن أذنه التى كانت تثملها همسة الحب الخافتة لن تسمع بعد ذلك تلك اللغة العذبة، وصار القلب الذى كان يظفر إذا هتف بالنفس هاتف من أمل أو طماح. يخفق بلا احتفال ولا يخرج فى دقه عن الانتظام، وبدأت الآمال والرغائب التى كنا نعتز بها ونحرص عليها، تفقد حلاوتها وقوتها ونضارتها. وتتعرى زهراتها من أوراقها، وتجف وتصفر وتتساقط على اليد، ويطيرها النسيم هنا وها هنا" (ص١٦٤). هذه هواجس ما أظنها تخطر لرجل كالشيخ على ببال، وذلك لأنه – فيما أعلم – يحيا الحياة ولا يفكر فيها، وإنما هى فلسفة إبراهيم التى لا أدرى سر نسبتها إلى الشيخ

على، وفيها لوعة تحدثنا بأن سخرية إبراهيم وجفافه الإرادى تعمية تنشرها الروح بحركة آلية لتخفى ما فيها من حزن ومرارة. ولكم من مرة نتسقط نجوى إبراهيم القلبية فإذا هى: "إن السعادة لا تجنى فى الحياة بأن يرد المرء يده، بل بأن يمدها إلى الثمار ليجنيها" (ص٢٨٦)، ولكن ألم نقل إن تحت الرماد نارًا، وإن فى تضاعيف السخرية شعرًا؟!.

إبراهيم الكاتب نفس لا تزال تعرف الحماسة وتستشعر الشهوات. نفس حارة وإن بلبلتها المرارة فسخرت! وكأنى بها تحن إلى أن تتعلق بشيء يملأ ما بها من فراغ يزيد هويته ما انساقت إليه من إعراض عن الحياة. نفس تود لو استغرقها شعور قوى. وهذا ما نلمحه فى تعلقه بمارى وشوشو وليلى، على تفاوت فى النوع والنسب. تعلق بمارى وقد أضعف المرض من صلابة نفسه، فسكن إلى رقتها وآخى الحزن بينهما، وكلاهما لا يزال يذكر شريك حياته الراحل، ثم انعقد قلبه بحب شوشو، وقد سحره منها تفتح قلبها البكر كما تتفتح الزهرة لندى الصباح. وكان فى جرأة ليلى وقوة نفسها ونضوج أنوثتها ما جذبه وأوشك أن يعزيه عن شوشو بعض العزاء أو على الأقل أن يلهيه عن بعض ألمه. وإبراهيم نفس غنية كثيرة الحنايا.

إبراهيم الكاتب أنموذج بشرى لذلك النوع من الناس الذين يطول تفكيرهم فى أنفسهم وفى الحياة ثم لا يهتدون إلى فهم يرتضونه، فينتهى بهم الأمر إلى التجرد من أنفسهم ومن الحياة يضعونها أمامهم ليحدقوا فيهما بنظرة ساخرة مؤثرة وإن لم يعدموا أن تثور بهم من حين إلى حين موجة تأتى من القاع، فإذا بهم يزيدون، وإذا بالابتسامة تقطر مرارة وإذا بالسرور يتساقط من أطراف أصابعهم كالعرق البارد.

إبراهيم الكاتب شاعر. ولكم من مرة تتحرر نفسه من قيودها، فيرى ما حوله من جمال الطبيعة يفطن لدقائقها "وكان مما يرفه عن أعصابه أن يرسل اللحظ يريد ليخرق به أحشاء الظلماء، فتشف له عن نجوم السماء ويرتد اللحظ عما دونها كليلاً حسيرًا، وأروع ما تكون السماء عنده حين تنتقل العين فى أجوازها المرعبة فلا تقطع منها سوى بيد هائلة عن بيد أشد هولاً ".

والآن ترى أصحيح ما زعمه المازنى عندما قال عن إبراهيم الكاتب: "ليس بيننا من تشابه سوى أن كلينا قصير قمىء، وأنا أزيد عليه أنى أصبت بالعرج، فليته كان هو المصاب وأنا الناجى المعافى!". وأنا بعد لا أدعى أن أزمة إبراهيم الكاتب قد اتفقت لإبراهيم المازنى، فهذا لا يعنينى، ولكننى أحس بوشائج روحية بين الرجلين، أو لا ترى أن لنفسيهما لونًا وأن لحياتهما فلسفة؟ وكم تهزنى روحيهما اللطيفة النافذة!!.

* * *

البرجوازى الصغير[1]

البرجوازى الصغير هو أحمد أفندى عاكف، الذى لقيه الأستاذ نجيب محفوظ فى "خان الخليلى"، فالتقط لنا صورته الجسمية والنفسية بل والاجتماعية أيضًا، وذلك لا لأنه بطل من أبطال الإنسانية، ولا علم من أعلام الحياة العامة، ولكن لأنه مثلى ومثلك، من آلاف الناس الذين يكونون تلك الطبقة الوسطى، التى يسمونها فى أوروبا بالبرجوازية الصغيرة، بعد أن حلت البرجوازية الكبيرة ذات الثراء الواسع، الذى تدره الصناعة والتجارة، محل الارستقراطية القديمة التى كانت تقوم على الدم الأزرق أو إقطاع الأرض.

أحمد أفندى عاكف أنموذج بشرى لتلك الطبقة الوسطى، التى تكون العمود الفقرى فى المجتمع المصرى، وتكون همزة الوصل بين طبقة العمال الكادحين والسادة المترفين، بل لعلها الطبقة القلقة المعذبة، التى لا تريد أن تطمئن إلى الحياة كما تطمئن الطبقة الدنيا، لتأخذ منها ما تستطيع منحه من ملذات ومباهج فى غير تذمر ولا سخط، كما لا تستطيع فى سهولة أن تشبع طموحها، فترتفع إلى مستوى الطبقة العليا، أى البرجوازية الكبيرة، وتدخل بين صوفها لتتمتع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان. وبالرغم من هذا القلق والعذاب المقيم، فإن تلك الطبقة لا تخلو من فضائل رائعة، بل لعلها تنفرد دون غيرها بطائفة من الفضائل التى ترفع من قيمة الإنسانية.

---

(1) من كتاب قضايا جديدة فى أدبنا الحديث مرجع سابق. وإن كان الدكتور مندور قد نشر المقال باعتباره جزءًا من نماذجه البشرية، ولم يضم إلى كتاب نماذج بشرية فى أى طبعة من طبعاته، بل نشره فى كتابه الصادر فى بيروت فى حياته.

وفى رأس تلك الفضائل يـأتى الإحسـاس الصـارم بالمسـئولية العائليـة، والتضحية فى سبيل الأسرة، والتفانى فى سبيل الأهل والأخوة. وهذه الفضائل هى التى قربت أحمد أفندى عاكف من نفس نجيب محفوظ، بل ومن نفوسـنا جميعًا، لما فيها من إنسانية وخلـق كريم، يرتفـع ميزانهـا عنـدنا نحـن الشرقيين، الذين تعمر قلوبنا بروحية الأديان والمثل العليا.

ولقد حرص نجيب محفوظ على أن يصور فى دقة أحمد أفندى عاكف لكى نستطيع أن نتعرف إليه إذا لقيناه، ولا أظننا إلا ملاقيه فى كل يوم فـى خان الخليلى وغيره من أحياء القاهرة، التى تقطنها البرجوازيـة الصـغيرة. ومن المؤكد أن نلقاه أيضًا فى دواوين الحكومة التى يعمل فيها هو وأمثالـه، فى حياة راتبة كئيبة، تتلاحق السنون دون أن تحرك شيئًا من مائها الآسـن. وإليك هذه الصورة: "أحمد أفندى عاكف كهل يدنو من ختام الأربعين، عسى أن يسترعى الانتباه بنحافة قامته وطولها واضطراب ملابسه اضطرابًا يستدر الرثاء، والواقع أن تكسر بنطلونه، وانحسار ذراعى الجاكتة عـن رسـغيه، وتلبد العرق والغبار على حرف طربوشه، وتقبض القميص ورثاثـة ربـاط الرقبة، وصلعته البيضاوية، وسعى المشيب إلى قذاله وفوديه، كل أولئك أوهم بتكبير سنه، وفيما عدا ذلك فوجهه نحيل مستطيل شـاحب اللـون ذو رأس صغير مستطيل، ينحدر انحدارًا خفيفًا إلى جبهة تميل إلى الضـيق، يحـدها حاجبان مستقيمان خفيفان متباعدان، يظللان عينين بالغتين فـى امتـدادهما وضيقهما، فهما يكادان أن يملآ صفحة الوجه الضيقة، فـإذا ضـيقها ليحـد بصره، أو ليتقى شعاع الشمس، بدتا مغمضتيـن، واختفى لونهمـا العسـلى العميق، وقد تساقطت أهدابهما واحمرت احمرارًا خفيفًا، يتوسـطهما أنـف دقيق، وفم رقيق الشفتين، وذقن صغير مدبب".

ولقد يدفعنا حب الاستطلاع إلى أن نتساءل عن سر إهمال أحمد أفندى لنفسه وعدم عنايته بملابسه، فنجد أن نجيب محفوظ قد ساوره نفس التساؤل فأجهد نفسه فى تحرى الأمر، وإذا به يعلم أن أحمد أفندى الذى ينحسر ذراعا الجاكتة عن رسغيه الآن... إلخ قد كان يومًا ممن يعنون بحسن هندامهم وأناقتهم، وكان يبدو إذ ذاك فى صورة مقبولة، ولكن اليأس والحرص، وما اعتراه بعد ذلك من داء التشبه بالمفكرين، نزع به عن أية عناية بنفسه أو بلباسه. وما أن اكتشف نجيب محفوظ هذا التطور فى صورة أحمد عاكف الخارجية، حتى أخذ ينقب عن أسبابها الداخلية، التى ترجع فى معظمها إلى ظروف الحياة وقسوة المجتمع، فعلم أن أحمد أفندى "كان قارئًا نهمًا لا تروى له غلة، وقد أدمن على القراءة إدمانًا قاتلاً ، وأكب عليها عشرين عامًا كاملاً من عام ١٩٢١ – تاريخ حصوله على البكالوريا – إلى عام ١٩٤١. بيد أنها امتازت منذ البدء بخصائص لم تفارقها مدى العشرين عامًا، وهى أنها قراءة عامة لا تعرف التخصص ولا العمق نزّاعة إلى المعارف القديمة سريعة مضطربة، لعل السبب فى عدم تركيزها، ما كان من اضطراره إلى الانقطاع عن الدراسة بعد البكالوريا، مما لم يهيئ له فرصة منتظمة للتخصص. وكان لذلك الانقطاع آثار بالغة فى حياته الاجتماعية والنفسية، لم ينج من شرها مدى الحياة، أما سببه فهو أن أباه أحيل على المعاش فى ذاك الوقت، وكان يشارف الأربعين – لإضاعته عهدة مصلحية بإهماله، وتطاوله على المحققين الإداريين، فأجبر أحمد عاكف على قطع حياته الدراسية والالتحاق بوظيفة صغيرة، لينفق على أسرته المحطمة، ويربى أخويه الصغيرين اللذين مات أحدهما، وصار الثانى موظفًا ببنك مصر. ولقد كان

نجيب محفوظ يستطيع أن يجد فى أحمد أفندى عاكف غنيمة بـاردة يطبـق عليها نظريات فرويد وغيره من علماء التحليـل النفسـى، الـذى لابـد أن الأستاذ محفوظ قد درسه، أو درس طرفًا منه، أثناء إعداده لليسانس الفلسـفة بجامعة القاهرة، ولكن الظاهر أن نجيب محفوظ يدرك أن الثقافة الحقة هـى أن ننسى ما حصلناه، بعد أن يكون قد أدى وظيفته فى صقل النفس وشـحذ القدرة على الملاحظة والمشاركة الوجدانية، كما أنه لابد مقـدر أن مهمتـه كقصاص، أسمى من مهمة علماء النفس وأعلى درجة فى سـلم الإنسـانية، ولذلك لا نراه يتهم أحمد أفندى عاكف بما كـان يسـتطيع تلاميـذ فرويـد وحواريوه أن يتهموه به، لو أنهم لا قوه فى فجاج الحياة. فنجيب محفـوظ لا يراه مريضًا "بمركب نقص" ولا بغيره من "العقد النفسية"، التى يرى فرويـد وحواريه فى ظروف أحمد عاكف ما يمكن أن يولدها، وإنما يكتفى بأن يقص علينا طرفًا من تصرفات أحمد أفندى فى الحياة، وأن يصـور جانبًـا مـن مشاعره، دون أن يترك فكرة علمية تسـيطر علـى عقلـه وخيالـه وقـوة ملاحظته، فتتلف حكمه على الرجل. ولذلك لم تخرج الصورة النهائية لأحمد أفندى عاكف من يدى نجيب محفوظ، صورة رجل مريض ملطخـة بلـون واحد هو السواد، بل على العكس من ذلك لم يضن نجيب محفوظ على الرجل بشيء من عطفه. ولا غرابة فى ذلك، فنجيب محفوظ لم يلاحظ على الرجل من نافذة برج عاجى بل نزل إلى الشارع، إن لم يكن إلى الزقاق، الذى يقيم فيه أحمد عاكف بحى خان الخليلى، الذى انتقل إليه هو وأسـرته بسبـب الغارات الجوية، التى اضطرتهم إلى الانتقال مـن منـزلهم القـديم بحـى السكاكينى القريب من العباسية، هدف الهجوم عندئذ. ولعل نجيب محفوظ من

أولئك الإنسانيين الذين يحبون الضعفاء ويعطفون عليهم، ولا ينكرون طموحهم المشروع فى عرف الحياة، وينادون مع الفريد دى فينى قائلين: "إننى بقدر ما أحب الأقوياء أحب الضعفاء، الذين يلقون وسط الأمواج الصاخبة، بأذرعهم الهزيلة". وتلك نظرة إنسانية لم تتم عن عطف على الحياة فحسب، بل واحترام لها. وإلا فمن الذى يستطيع أن ينكر على أحمد أفندى عاكف حقه المشروع – بحكم الحياة ذاتها– فى أن يتطلع إلى رفع مستواه، وتحقيق طموحه المشروع؟ ومن ذا الذى يضن عليه بالعطف، عندما يحس ما وقر فى أعماقه من أنه شهيد مضطهد وعبقرية مقبورة وضحية مظلومة للحظ العاثر، وبخاصة إذا ذكرنا أن نجيب محفوظ – رغم دقة ملاحظته ومهارة تحرياته – لم يعلم أن هذا الاعتقاد قد دفع أحمد أفندى عاكف إلى الإساءة إلى غيره من البشر، أو أحاله إلى مجرم ساخط على الإنسانية، دائب على تحطيمها، وإهدار كل القيم الإنسانية. وكل ما لاحظه نجيب محفوظ بحق هو أن أحمد أفندى عاكف كان يطمئن إلى "المعلم نونو" الخطاط، أكثر من اطمئنانه إلى أحمد أفندى راشد المحامى، وذلك لأن عاكف أفندى كان يحس كموظف بتفوقه الاجتماعى والثقافى على المعلم نونو، بينما كان يشعر بشىء من التمرد والحنق إزاء الأستاذ راشد، الذى أتم دراسة القانون وأصبح محاميًا، بينما لم يستطع عاكف أفندى أن يحقق هذا الحلم، ونفض يده من الدراسة الليلية بعد أن رسب فى امتحان السنة الأولى بالحقوق، بسبب اضطراره إلى أن يكتفى بالانتساب من الخارج، حيث كان يعمل فى الصباح بوزارة الأشغال، ليقوت نفسه ويقوت أسرته. وما نظن أن هذا التصرف يرجع إلى مرض نفسى. فعاكف أفندى رغم اطمئنانه للمعلم نونو،

فإنه كان يغبطه بل ويحسده أحيانًا، لما لاحظه فيه من رضى بالحياة، وقدرة على خوض غمارها واستهانة بآلامها وأعبائها. وقد تركزت فلسفته في الحياة في جملة واحدة كم كانت تصعد من الزقاق إلى نافذة عاكف أفندى وهى" ملعون أبو الدنيا"!!

وإذا كان هناك أى شك فى أن أحمد أفندى عاكف لم يصب بعقدة نقص أو غيرها من الأمراض النفسية التى يدعى الفرويديون أنها تتلف حياة البشر، وتنزل بهم إلى منزلة حيوانية شريرة، فإن هذا الشك يتبدد، عندما نطالع ما حدثنا به نجيب محفوظ من فضائل أحمد عاكف وقدرته على التضحية بنفسه وماله وسعادته فى سبيل أسرته، وبخاصة أخيه الصغير رشدى عاكف، الذى تكفل بتربيته وتعليمه حتى حصل على بكالوريوس التجارة، وتوظف ببنك مصر فى فرع أسيوط أولاً ، ثم نقل إلى القاهرة، حيث حطم أحلام أخيه الأكبر، وبدد سعادته المرتقبة بعد طول الزمن، إذ استطاع بفضل نضرة شبابه وفيض حيويته وجسارته، أن ينتزع حب نوال بنت الجيران من أخيه الكهل المفرط الحياء. ولقد كان أحمد أفندى عاكف يستطيع أن يخبر أخاه الصغير الذى ينزله منزلة الأب بتعلقه بنوال، ويطلب إليه الانصراف عنها لتخلص له فيتزوج منها، ولكنه على العكس من ذلك آثر أن يكتم شعوره نحو هذه الفتاة، وأن يخلى السبيل لأخيه الصغير بالرغم من قسوة ما تحمل فى سبيل ذلك من آلام، بل لقد أصيب أخوه رشدى بعد ذلك بمرض السل، فحنا عليه أحمد حنوًا رائعًا، ووالاه بعطفه ومواساته على أنبل نحو وأرقاه فى سلم الإنسانية. ثم حم القضاء فمات رشدى وأصبح أحمد أفندى – بعد أن انقضت غمرة الحزن – فى حل من أن يعود إلى الفتاة،

ولكن وفاءه لذكرى أخيه الحبيبة إلى نفسه. زادته صلابة فى تضحية سعادته، ومحاربة كل خاطر يعاوده عن تلك الفتاة، وهكذا أيد أحمد أفندى ما قلناه من أنه أنموذج لتلك الطبقة الوسطى التى تتمثل فيها خير فضائل المجتمع، رغم ما تعانيه من محن وآلام.

نعم إن قسوة الظروف لم تجعل من أحمد أفندى عاكف رجلاً مريضًا أو شريرًا، بل ظل مثلى ومثلك ومثل نجيب محفوظ، رجلاً عاديًا كغيره من آلاف الرجال الذين تقسو عليهم أحيانًا الحياة، وتقصر ملكاتهم عن تحقيق طموحهم، فيشفقون ويتمردون، بل ويتمنون فى لحظات خاطفة أن لو دمر العالم مع نجاتهم هم ومن يعلقون بهم سعادتهم، كما تمنى أحمد أفندى عاكف فى إحدى لحظات يأسه وشعوره بالضعف، أن لو بادت القاهرة بمن فيها ولم يبق إلا هو ونوال فيفوز بها دون غريم أو منافس، ولكن مثل هذه اللحظات التى يسيطر فيها ضعفنا البشرى على عقولنا وحسنا الخلقى، لا تلبث أن تتبدد، وأن نستعيذ منها بنزعة الخير الأصيلة فى نفوس أحمد أفندى وطبقته الاجتماعية. ولا أدل على ذلك من أن نجيب محفوظ لم يلحظ عليه أية خاطرة ولو عابرة، من غبطة ظاهرة أو خفية، بل ولا من انفراج كرب، لوفاة أخيه رشدى وإمكان انفراده بنوال. وعلى العكس من ذلك حزن أحمد أفندى لوفاة أخيه حزنًا عميقًا. وظل وفيًا لذكراه قاسيًا على نفسه، متحملاً جميع أرزاء الحياة فى شجاعة وصبر كريم.

هذا هو البرجوازى الصغير أحمد أفندى عاكف كما صوره نجيب محفوظ وأحسن التصوير. ولقد يستطيع الفرويديون أن يقتنصوه ليشرحوه فى معاملهم، ولكن نجيب محفوظ لن يكون مسئولاً عن هذا الشطط، بعد أن

صور فأحسن التصوير في دقة وأمانة، ولاحظ أنه إذا كانت هذه الطبقة الوسطى تضطرب حياتها بالألم والسخط والتمرد، كما تضطرب بعض علاقاتها الاجتماعية، بسبب طموحها الفاشل،وتخبطها في الجهاد للارتفاع عن مستوى طبقتها الاجتماعي، والثورة على أوضاع الحياة، وكثرة السخط، نتيجة لإيمانها المسرف بحقها المضطهد، وعبقريتها الشهيدة – فإنها مع ذلك تحتفظ بالكثير من أسمى الفضائل الإنسانية – التي يأتي في قمتها تقديس الأسرة والتضحية في سبيلها، وهذه الفضائل هي التي حملت نجيب محفوظ كما حملتنا على العطف على أحمد أفندي عاكف البرجوازي الصغير، أنموذج الطبقة الوسطى المصرية، بما فيها من هنات وفضائل، قد تتفاوت نسبها، ولكنها في جملتها حقائق، يستطيع أن يتثبت منها كل مصري إذا أمعن النظر في سكان خان الخليلي، وغيره من أحياء القاهرة، وذلك بشرط أن يحسن الملاحظة، لأن ملاحظة ما نراه "كل يوم أمر شاق، يحتاج – كما قال روسو – إلى كثير من الفلسفة، التي وهبها الله لنجيب محفوظ.

* * *

المعلم شوشة الدنك سقا الحسينية[٢]

لقد ترددت كثيرًا فيمن أختاره من النماذج البشرية التى تــزدحم بهــا قصته "السقا مات" للأديب القاهرى يوسف السباعى، وذلك لأن هذا الأديــب من أدباء السوق الذين لا ينتمون إلى أدباء الأبراج بصلة، فهو لا يقبع فــى برج عاجى، يعود فيه إلى بطون الكتب ليستمد من التاريخ القريب أو البعيــد مادة لقصصه، أو يطلق خياله ليتصور الحياة والأحياء كما يحلو له، أو يعمل فكرة فى مشاكل الحياة والوجود ليخرج للناس أدبًا فكريًا، قد يجلــو بعــض المعميات التى تكتنفنا من جميع النواحى، ولكن تنقص حرارة الحياة ودبيــب الشخصيات على الأرض، أو يفتح نافذة برجه ليرقب منها الحيــاة والأحياء، ويسجل ما يستطيع التقاطه من قسماتها وأحداثها بل ينــزل إلــى الســوق، ويضرب فى الأزقة والدروب: ما بين درب القط إلى درب عجور إلى درب السماكين إلى غيرها من دروب الحسينية، التى لا تعيها غير ذاكرة يوســف السباعى. ويخالط سكانها حتى ليخيل إلينا أنه يعيش بينهم، ويشاركهم حياتهم، ويوشك أن يختلط بمعاركهم عندما تنشب، كما يختلط بــأفراحهم ومآســيهم، وينصت إلى حديثهم، ويدونه بلغتهم التى يجيدها إلى حد يذكرنا بإجادة والده محمد السباعى للغة الفصحى، حيث كنا نتعثر ونحن طلبــة فــى المــدارس الثانوية فى ترجمته لقصة المدينتين تعثرنا فى الــنص الإنجليــزى، لــوفرة محصول المترجم اللغوى، وقوة أسره، على نحو ما نتعثر أحيانًا فــى لغــة

---

(٢) وإن كان هذا المقال قد نشر فى العدد الثانى من مجلة الرسالة الجديدة أول مايو ١٩٥٤. باعتباره جزءًا من سلسلة نماذج بشرية، حيث ينص على ذلك الدكتور مندور صراحة عندما جعل له عنوانًا فرعيًا هو نماذج بشرية، ولكنه لم يضمه إلى الكتاب الذى صدر فى حياته. وإن كانت الطبعة الأولى من الكتاب قد صدرت فى ١٩٤٤. ومع هذا لم يضم المقال إلى الكتاب فى أى من طبعاته التالية، ولم يصدر منه جزء ثان فى حياته، ولم يصدر هذا الجزء الثانى بعد مماته.

القاهرة العامية، التى صبت فيها عدة روافد تركية وفارسية وأوروبية، وأصبح حذفها وتفهمها يحتاجان إلى دراسة وخبرة طويلة، لا يستطيعهما غير قاهرى كيوسف السباعى، الذى يتمتع بذاكرة غنية، وقدرة خارقة على القصص، تكاد تكون طبيعية فيه، على نحو ما ينطق الإنسان أو يغرد الطائر، فى يسر وسهولة ودون تكلف أو احتفال.

يوسف السباعى إذن أديب من أدباء الحياة، بل من أدباء السوق، التى تعج بالحياة والأحياء وتزدحم بالأشخاص والمهن: فمن أطفال إلى رجال، ومن تجار إلى عمال، ومن سيدات إلى عاهرات، ومن أخيار إلى أشرار، ومن كل واحد من هؤلاء ما يستوقف النظر لأنهم أحياء، ومن مجموع حيواتهم تتكون الحياة المصرية، أو الحياة القاهرية، أو حياة الحسينية التى تتمتع فى القاهرة بسمعتها الخاصة. وعلى وصف بعض جوانب تلك الحياة توفر مجهود يوسف السباعى، الذى لم يحاول أن يفرض أسلوبه الخاص على هؤلاء الناس، بل تركهم يتحدثون بلغتهم الخاصة عندما يتحدثون، مكتفيًا بأن يدون ما استطاع أن يتسقطه من حديثهم، الذى جاء طبيعيًا حيًا شيقًا، مفصحًا خير أفصاح عن عقليتهم ومشاكلهم ومسراتهم وأفراحهم وما يعتزون به من قيم.

لقد التقى يوسف السباعى فى دروب الحسينية بعدد وفير من الناس وإذا كان قد اتخذ عنوانًا لقصته "السقا مات"، فربما كان ذلك لأن شخصية هذا السقا وهو "شوشة الدنكك"، يتجمع فيها الكثير من خصائص الطبقة الشعبية فى القاهرة، وإن يكن شوشة لم يحتل دائمًا مسرح القصة، بل كثيرًا ما ينزل إلى الصالة ليشاهد معنا غيره من شخصيات الحسينية، وهم يحتلون المسرح

ليطلعونا على نواح مختلفة من الحياة، على نحو ما يفعل طفل سيد الدنك أيمن شوشة، وخليفته فى التربع على كرسى المياه فى الحسينية، حتى ليكاد هذا الطفل ينازع أباه فى استرعاء نظرنا، بل والاستيلاء على عطفنا ومحبتنا، وكما تفعل الحاجة زمزم البلطجية الشهيرة مالكة المسمط الذى يعرفه جميع سكان الحى، ووقعت للكثيرين منهم فيه مغامرات لعل من أهمها مغامرة شحاتة أفندى وهو أحد تلك الطائفة المعروفة بطائفة الأفندية، والتى لها قهوة خاصة بجانب دكان الحانوتى، الذى يورد هؤلاء الأفندية بعدة الشغل، أى البدلة السوداء والقمقم – إلى أهل الموتى، ليسيروا أمام جنازاتهم، وقد كانت هذه المغامرة سببًا فى تعرف المعلم شوشة على شحاته أفندى، ومنذ ذلك اليوم ارتفعت قصة شوشة إلى مستوى ميتافيزيقى شعبى بالغ التأثير فى النفس، وتفصيل ذلك أن المعلم شوشة أنقذ شحاتة أفندى من براثن الحاجة زمزم، إذ أكل من مسمطها وأسرف فى الأكل وهو خاوى الوفاض، ظانًا أن مغازلته للحاجة قد ينقذه من عبء الثمن، ولكن زمزم – وإن يكن يطربها الغزل – إلا أنها لم تكن تقبل أن تخلط بين الجد والهزل ولذلك أطبقت برقبة شحاتة أفندى وأوشكت أن تؤدى به، لولا أن دفعت الشهامة المعلم شوشة إلى أن ينقذه، بدفع الأربعة قروش التى عجز شحاتة أفندى عن دفعها وإذا بشحاتة أفندى تهتز نفسه اهتزازًا عنيفًا لهذه الشهامة فيقلع عن عادته فى أكل ديون الغير، مما يقطع بأن النفس البشرية ليست مستعصية على العلاج، وأن العطف والمشاركة فى المحن قد تصلح نفسا تبدو شريرة أو متبلدة، فنراه يبيع أثاث حجرته مفضلاً أن يظل بغير مأوى فى سبيل رد الدين للمعلم شوشة ولكن المعلم شوشة لم يكد يحس بهذه المأساة حتى أبى إلا

أن يستضيف شحاتة أفندى فى منزله ثم أن يشركه فى هذا المنزل مقابل أجر زهيد، لم يكن شحاتة أفندى يجد مشقة فى توفيره من الجنازات العديدة التـــى يدعى إليها.

ومنذ ذلك التاريخ أخذ شحاتة أفندى يشارك المعلم شوشة وابنه سعيد والسيدة العجوز أم آمنة حياتهم وأم آمنة هذه هى أم زوجة شوشة التى ماتت وهى تضع ابنه سيد، وقد حزن عليها شوشة حزنًا عميقًا مســـتمرًا، ورعـــى أمها رعاية كاملة واعتبرها أماله.

* * *

المصـــادر والمراجع

- **دوريـــات:**

- **مجلة الرسالة الجديدة.**

المجلد الأول . مــن أبريــل إلـــى ديسمبر ١٩٥٤

- **مجلة فصول.**

جزء خاص عن مندور. العدد ٦١. شتاء ٢٠٠٣.

- **مجلة أدب ونقد**

عدد خاص عن مندور. ٢٥ عامًــا على الرحيل. نوفمبر ١٩٩٠.

- **كتب عن مندور:**

- **محمد مندور. فؤاد دورة.**

سلسلة نقاد الأدب. الهيئة المصــرية العامة للكتاب. ١٩٩٦.

- **محمد مندور. محمد برادة.**

وتنظير النقد العربى.

ج١: دار الآداب. بيروت ١٩٧٩.

ج٢: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. ١٩٨٦.

● **مقـــالات:**

- **محمود أمين العالم:**

مندور ناقدًا أو مناضـــلاً . مجلـــة أدب ونقد. نوفمبر ١٩٩٠.

- **رجاء النقاش:**

مندور يبكى ويشد شعره الأبـــيض. مجلة أدب ونقد. نوفمبر ١٩٩١.

- **د. رفعت السعيد:**

منـــدور ويوليـــو والديمقراطيـــة السياسية.
أدب ونقد نوفمبر ١٩٩١

- **مدحت الجيار:**

محمد مندور. التأثير والتنظير.
فصول العدد ٦٢

- **سامى سليمان:**

ببلوجرافيا غير مكتملـــة لكتابـــات مندور.
مجلة فصول العدد ٦١

- **شعبان يوسف:**

دكتور محمد مندور شيخ النقاد هل يذكره أحد؟
جريدة أخبار الأدب. مايو ٢٠٠٥.

- **فصول في كتب مندور:**

- **لويس عوض.**

الثورة والأدب. دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧.

- **جابر عصفور.**

نقد الشعر عند محمد مندور. طبعة خاصة لطلاب جامعة القاهرة ١٩٨٠. وفصل فى كتاب قراءات فى النقد الأدبى. مكتبة الأسرة ٢٠٠٢.

- **مؤلفات مندور:**

(١) إبراهيم المازنى. محاضرات ألقيت فى معهد الدراسات العربية.
(٢) نماذج بشرية.
(٣) فى الميزان الجديد.

(٤) النقد والنقاد والمعاصرون.

(٥) معارك أدبية.

(٦) قضايا جديدة فى الأدب الحديث.

(٧) قصص روماني ترجمة.

(٨) مدام بوفارى ترجمة.

المحتويات

الفصل السابع:بطولات قصصية

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١١٨٩٥ / ٢٠٠٥

هل كان من أصحاب المشاريع الكبرى!

هل كان مندور صاحب مشروع لنقد القصة؟! وأين يقف هذا المشروع الآن؟! هل يسكن صفحات الماضى نعود إليه من باب الثناء على ما يبقى؟ أو أن قلم مندور مازال حيا بيننا الآن؟ بعد أربعين عامًا من رحيله؟ هل ينتمى إلى زمن التأسيس فى نقد الرواية؟! أو أنه ينتمى إلى جيل التأصيل لتقاليد النقد الروائى؟!

ثم ماذا يبقى لنا الآن من معاركه النقدية؟ بعد أن تاهت منا الكثير من تفاصيلها الصغيرة بعد كل هذه السنوات! ثم من الذى طغى على الآخر: مندور السياسى أم مندور ناقد الأدب؟ ومندور صاحب الدور العام أم مندور المتخصص فى نقد الأدب؟! وهل كان أفضل لمندور لو كتبت مقالاته النقدية للقصة كجزء من مشروع نقدى بدلاً من إملائها كجزء من محاضرات جامعية! أو أحاديث إذاعية؟ ثم متى يتم جمع تراثه المتناثر فى الدوريات المختلفة؟ وهل كان لديه ما لم ينشر عند رحيله عن عالمنا ؟

هذا الكتاب للروائى يوسف القعيد محاولة لتقديم بعض الإجابات على تلك الأسئلة المشروعة، ابتداء من تأصيل نقد مندور للقصة المصرية والعربية والعالمية، ومعاركه مع القصاصين ، ومقدماته لترجماته القصصية ، ونماذجه البشرية.

